

HENRI LECHAT

SCVLPTVRES GRECQVES ANTIQVES

· HACHETTE ·

SCVLPTVRES GRECQVES
ANTIQVES



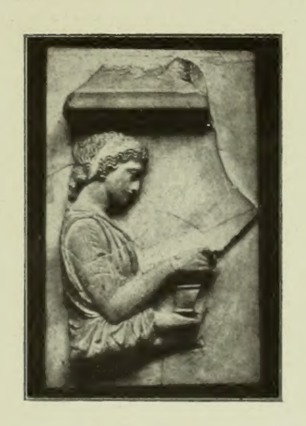
La Mer et la Terre.
Rome. Vatican. (*Cl. Alinari.*)

Planche frontispice.

SCVLPTVRES GRECQVES ANTIQVES

CHOISIES ET COMMENTÉES
PAR

HENRI LECHAT
PROFESSEVR A L'VNIVERSITÉ DE LYON
CORRESPONDANT DE L'INSTITVT



LIBRAIRIE HACHETTE

DEUXIÈME ÉDITION

A

M. EDMOND POTTIER

INTRODUCTION

Il y a les sculptures qu'on a choisies et qu'on présente. Il y a aussi celles qu'on regrette de n'avoir point choisies et auxquelles on voudrait revenir. Il y a le Sphinx d'Ægine *et le grand* relief de Phalère ; *il y a les reliefs très plats des* Joueurs de hockey *et de la* Querelle entre chien et chat, *à Athènes*; la tête de Bénévent, *au Louvre*; *le* Niobide de Subiaco *et la* Vénus de Cyrène, *à Rome* ; *les* sarcophages de Sidon, *à Constantinople* ; *la* Vénus de Syracuse... *Il y en a bien d'autres, peut-être assez pour un second recueil après le premier. Mais il faut se borner. Il y a aussi les portraits, si abondants dès le* IVe *siècle, et toujours plus nombreux ensuite. Je les ai écartés par système, sauf l'*Anacréon *du Musée Ny Carlsberg et le* Poète inconnu *du Louvre, lesquels n'ont pas seulement un intérêt iconographique. J'ai voulu me tenir aux œuvres qui montrent surtout les qualités d'invention et de libre imagination des sculpteurs grecs et font le mieux saisir les grandes et précieuses nouveautés dont leur est redevable l'art humain.*

Je n'ai pas eu la prétention de refaire le somptueux ouvrage de Rayet, Monuments de l'art antique. *Plus modeste est mon dessein, et d'un ordre plus pratique. C'est d'un travail antérieur de moi qu'est sortie l'idée de celui-ci. Il y a deux ans, j'ai publié, dans la Collection Payot, un petit volume intitulé* La Sculpture grecque ; *j'y exposais à larges traits le développement de cette sculpture ; j'y retraçais, comme l'indiquait le sous-titre même, l'« histoire sommaire de son progrès, de son esprit, de ses créations ». Cet exposé général doit être, en pensée, reporté ici où j'écris, en tête de ce recueil. Il n'avait nulle image, nulle figure. Maintenant, après la vue d'ensemble, nous venons au détail. Une centaine d'œuvres ont été réunies, empruntées à tous les principaux Musées du monde. Elles forment un idéal Salon d'honneur où chacune d'elle reçoit de ses voisines une nouvelle lumière. Elles n'ont pas été groupées au hasard ; leur place est, autant que possible, conforme à un rang chronologique, afin qu'on ne perde jamais de vue la marche de l'art et la belle suite de ses floraisons. Nous allons donc de l'une à l'autre de ces œuvres choisies ; devant chacune à son tour nous nous arrêtons, nous la regardons de face, nous tournons autour d'elle. Après qu'ont été données brièvement les nécessaires indications d'état-civil (endroit de la découverte, domicile actuel, matière, dimensions, date), vient une courte notice substantielle, qui vise uniquement à mettre en tout son jour la statue ou le relief, au lieu de les voiler sous un abondant commentaire. J'aurai tenté, dans mon exposé général publié auparavant comme dans le présent recueil, de satisfaire à un désir légitime des honnêtes gens cultivés : ils se plaignent quelquefois que les érudits rebutent leur bonne volonté et que les plus beaux monuments de l'art leur soient masqués par trop d'échafaudages.*

C'est encore ce souci de plus d'allégement, de plus d'aération qui m'a déterminé à ne donner, pour la bibliographie, que des indications fort succinctes.

1924.

I

STATUE ARCHAÏQUE D'HOMME
"APOLLON" DE MILO

Statue trouvée dans l'île de Milo en 1891. — Athènes, Musée National. — Marbre. — Hauteur, 2 m. 14. — Seconde moitié du VIe siècle av. J.-C.

On appelle celle-ci l'« *Apollon* » de Milo ; d'autres sont nommées *Apollons* de Ténéa, du Ptoïon, d'Actium, etc. Appellation arbitraire puisque le dieu Apollon n'est le plus souvent pas en cause dans ces statues. Elles étaient ainsi plusieurs centaines, parmi les sanctuaires et les nécropoles de la Grèce ; et en toutes, quelque intention qui eût inspiré l'offrande, nous devons voir une figuration générale et impersonnelle du jeune homme dans sa fleur, du beau jeune gars, encore imberbe, mais déjà pleinement développé (*couros*). Nus, debout, le pied gauche en avant, tenant de leur attitude frontale et de leurs bras raidis contre le corps une sorte d'apparence militaire, ces jeunes hommes semblent se présenter devant un Conseil de revision, et leur sourire semble exprimer la fierté contente qu'ils éprouvent à se sentir beaux et forts, « bons pour le service ». Ils sont, en effet, peut-on dire pour continuer la comparaison, les soldats volontaires de l'idéal plastique de la Grèce. L'éducation du corps, gymnastique et athlétique ensemble, les a façonnés, leur a donné vigueur et souplesse ; ils ont, par exercice et discipline, obtenu de la nature, pour eux-mêmes, le maximum de rendement.

Mais il y a autre chose encore. On aperçoit en eux, plus ou moins nettement, cette noble ambition qui a été le feu intérieur de l'art grec : refaire, avec l'espoir de la mieux réussir, l'œuvre de la nature ; chercher à construire, au-dessus des humains particuliers, le type idéal de l'homme selon l'esprit hellénique. L'« *Apollon* » de Milo est un témoin de cet effort de la statuaire grecque pour s'élever au type général et idéal. La montée était longue, car la création rêvée ne devait pas le céder aux êtres réels pour la vérité et la franchise des traits ; elle devait avoir la même fraîcheur, la même fleur de vie. Seule, pouvait la rendre possible une minutieuse et pénétrante étude des formes. Il fallait connaître profondément la vie, pour être en état de la dominer et de la recréer. C'est à quoi, durant la seconde moitié du VIe siècle, travaillent les ateliers grecs, avec d'inégales réussites, mais avec même cœur et même confiance, et leurs statues du type *couros* se suivent inlassablement, comme autant de jeunes conquérants, désireux chacun d'emporter sa part, ne fût-ce qu'une parcelle, de la grande conquête collective. Et quelle est cette « revision », dont je disais tout à l'heure qu'ils semblaient être l'objet ? C'est celle qui résultait de leur exposition même aux yeux du public grec. Jamais public ne fut mieux averti et plus expert en la connaissance des formes de l'homme, que celui-là qui faisait du gymnase son lieu de promenade quotidien, qui y voyait s'épanouir librement la fleur de la jeunesse, à qui étaient familiers le jeu des muscles et la variété des mouvements. Bon profit pour les artistes, que le milieu formé et l'atmosphère créée par ce public exercé à voir et si fin connaisseur !

Récapitulons donc ce qu'évoque en notre esprit l'une quelconque de ces statues que sont les « Apollons archaïques ». D'abord, elle doit nous rappeler la palestre, cette institution essentielle de toute ville grecque, la palestre où se forment les beaux corps mâles, où les sculpteurs instruisent assidûment leurs yeux, où le public acquiert une expérience unique des formes nues. Puis, elle nous rend présent l'effort incessant de l'art pour tirer, des modèles particuliers et concrets que lui offrait la palestre, un type général et idéal. Elle nous montre une étape, non pas toujours satisfaisante, de cette laborieuse ascension, dont l'idéal est le but, l'étude du réel fournissant les moyens. Elle nous apprend à quel point l'imagination grecque confondait la figure physique de ses jeunes dieux comme Apollon et celle de ses jeunes athlètes, et que les expressions du langage « beau comme les dieux », « semblable aux dieux », loin d'être des formules creuses, répondaient à des vues positives et précises. Elle résume un énorme, patient, méritoire travail, dont la monotonie fut volontairement consentie, dont l'austère discipline fut librement acceptée, en vue d'une beauté du corps toujours plus haute, plus noble et plus pure.

Bibliographie : Voir *Bulletin de correspondance hellénique*, XVI, 1892, pl. 16, p. 560 (Holleaux) ; Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, p. 217, n° 114. — Pour la loi de frontalité, voir *Revue des Univ. du Midi*, I, 1895, p. 1 (Lechat). — Pour la jambe gauche en avant, voir Pottier, *Sinister*, dans les *Mélanges Boissier*, p. 405.



PLANCHE I. — STATUE ARCHAÏQUE D'HOMME.

Athènes, Musée National. (*Cl. Alinari.*)

II

STATUE ARCHAÏQUE DE FEMME

Statue trouvée sur l'Acropole d'Athènes en 1886. — Athènes, Musée de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur (sans la plinthe), 1 m. 80. — Dernier tiers du VIe siècle av. J.-C.

Renversée et brisée l'an 480 avant J.-C., enfouie dans la terre peu de temps après, cette statue a revu le jour en février 1886. Elle n'était pas seule, elle avait des compagnes d'infortune, et les circonstances de leur découverte donnèrent aux fouilles de l'Acropole un lustre soudain. Ces fouilles duraient depuis longtemps ; en fait, elles avaient commencé dès la libération de la Grèce et la naissance du royaume grec, en 1833. Mais ce ne fut, pendant un demi-siècle, qu'un fouillotage sans méthode, ici ou là, une picorée superficielle, coupée de longues interruptions. Enfin M. Cavvadias vint, volontaire et tenace, décidé à exécuter son plan d'une exploration complète et définitive. Commencée en novembre 1885, elle fut achevée au début de 1890, et M. Cavvadias eut la joie de rendre à l'histoire de l'art tout ce que gardait encore caché le sol de l'Acropole archaïque ou pré-persique. La grande émotion de cette heureuse campagne fut quand on découvrit, les 5 et 6 février 1886, à 4 mètres de profondeur, quatorze statues mutilées, couchées à plat, qui avaient été employées comme remblai, lors de la reconstruction hâtive du mur Nord de l'Acropole au lendemain de l'invasion. De ces quatorze statues faisait partie celle que notre planche II reproduit.

Les figures de ce type formaient dans l'ancienne statuaire grecque la famille la plus importante après celle des « Apollons archaïques ». Au *couros* répondait en écho la *coré*, représentation générale et impersonnelle de la femme. La statue de la *coré* doit beaucoup à celle du *couros*. Elle est frontale, elle avance d'habitude le pied gauche en avant, elle se dresse, raide, immobile, souriante ; puis elle a les épaules larges, les membres musclés et vigoureux ; elle semble, quant à la structure du corps, plus homme que femme. Mais elle est vêtue, et ses vêtements qui sont d'ordinaire au nombre de deux et peuvent aller jusqu'à trois, mettent sur elle un élément de variété.

Notre *coré* s'est habillée suivant une mode très fréquente alors, venue de la Grèce d'Asie. Elle porte sur la peau le chiton de toile fine. La forme première de ce chiton, avant l'ajustement, est toujours, écrit Léon Heuzey, « la forme rectangulaire de la pièce d'étoffe détachée du métier à tisser. Ensuite, on réunit par une couture les deux bords latéraux du rectangle. Entre les deux bords supérieurs, on laisse alors, vers le milieu, une ouverture assez large pour le passage de la tête ; puis on les réunit sur les épaules et le long des bras jusqu'au delà des coudes par une série de petites fibules, régulièrement espacées, qui ajoutent beaucoup à la grâce de l'ajustement. Deux passages assez étroits laissent enfin les mains et les avant-bras sortir de la draperie. La ceinture ajoute encore à cet aspect et dessine autour de la taille le bourrelet saillant que l'on appelle *colpos*. » Le chiton est long, trop long. La ceinture suffirait bien, il est vrai, pour le ramener à la mesure voulue ; mais il est d'usage de lui laisser, malgré la ceinture, un excès de longueur, ce qui oblige à le relever par devant. A cela s'emploie la main gauche, voyez avec quel geste élégant, et admirez la jolie courbe que fait, tirée par cette main, la *paryphé*, large broderie qui, autrement, tomberait verticale dans le milieu du chiton. C'était un art, de savoir relever ces plis et les remonter juste à point. Sappho, parlant un jour de la dame Andromeda qu'elle n'aimait point, l'appelle « cette paysannne, qui ne sait pas comment on relève sa robe sur ses chevilles ». Par dessus le chiton venait l'himation, un châle en laine, de forme rectangulaire. En règle générale, une agrafe le fixait sur l'épaule droite, à quoi s'ajoutaient quelques agrafes de complément entre l'épaule et le coude ; il traversait alors en biais la poitrine et le dos, de l'épaule droite à l'aisselle gauche, entourant le torse de ses plis inégaux. Quel parti surent tirer de ces deux vêtements les sculpteurs archaïques ! Que de science sous une apparence de naïveté un peu gauche, que de recherche et de raffinement ! Sans doute, ce costume n'est pas une invention de la fantaisie des artistes. Les images de *corés* étalaient dans le sanctuaire, autour des temples, les mêmes vêtements, fleuris des mêmes broderies peintes, les mêmes frisures de cheveux, entourées des mêmes brillants bijoux, que les personnes réelles dans la rue, un jour de fête. Mais il avait fallu pourtant que l'art fît un choix, qu'il fixât les visions fugitives de la réalité, qu'il en tirât des effets de calme et d'harmonie. L'élégante statue qui est ici sous nos yeux nous apporte, de ce vaillant effort, sans cesse répété, un magistral témoignage.

Bibliographie : Voir Dickins, *Catal. Acropolis Museum*, n° 682 ; Schrader, *Auswahl arch. Marmor-Sk. im Akropolis-M.*, pl. 4. — Pour la draperie, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, p. 12-18, 212-220.



PLANCHE II. — STATUE ARCHAÏQUE DE FEMME.
Athènes. Musée de l'Acropole. *(Cl. d'un membre de l'École française, à Athènes.)*

III

STATUE ARCHAÏQUE DE FEMME
"STATUE XOANISANTE"

Statue trouvée sur l'Acropole d'Athènes en 1886. — Athènes, Musée de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur (sans la plinthe), 1 m. 18. — Seconde moitié du VIe siècle av. J.-C.

Celle-là aussi faisait partie du lot des quatorze statues découvertes ensemble les 5 et 6 février 1886. C'est une *coré*, comme les autres, une adorante impersonnelle qui avait été consacrée près du temple pour porter témoignage de la piété de celui qui l'avait consacrée. Elle se dressait, les jambes jointes ; elle avait dans la main droite abaissée une couronne et dans la gauche tendue une fleur ou un oiseau, menus présents qu'elle offrait à la déesse ; mais c'était elle-même, comme toujours, qui était la véritable offrande. Le sculpteur a donné à son œuvre un caractère complexe ; car la tête est animée d'une intense expression de vie, tandis que le corps semble n'être qu'un bloc à peine équarri, digne des antiques *xoana*. Le visage est fort vivant, un sourire moqueur court sur les lèvres, le regard brille ; on a devant soi une physionomie intelligente et ouverte. A quoi succède au-dessous un corps extrêmement raide, taillé à quatre pans. L'ensemble se compose donc, peut-on dire sans trop exagérer, d'une tête bien vivante posée sur un pilier carré. Que l'on n'accuse pas l'insuffisance de l'artiste : la tête proteste là contre ; il y a, d'ailleurs, plusieurs indications fines et justes du corps dans ce pilier qui l'engaine. Comme pour l'*Héra de Samos* (Louvre), qui offre dans le genre arrondi les mêmes caractères que la *coré* de l'Acropole dans le genre carré, nous sommes amenés à penser que l'artiste, pour une raison quelconque, s'est volontairement rapproché de quelque rude idole des vieux temps et qu'il a exécuté une façon de *xoanon*, déjà fort adouci, alors que le temps des *xoana* était passé : c'est pourquoi j'avais proposé jadis, pour cette figure, le nom de « statue *xoanisante* ».

Elle est habillée d'un chiton en toile mince qui s'arrête aux chevilles, et par dessus elle porte, un peu plus court, ce vêtement en laine que les Grecs appelaient péplos dorien. En cela réside son principal intérêt. Un tel vêtement, auquel l'art fera une destinée magnifique, est encore rare dans le monde des *corés*, et ne ressent-on pas une petite émotion à le voir apparaître, humble et modeste, sur cette Acropole où il connaîtra, un siècle plus tard, les plus beaux triomphes? Il s'agit toujours du vêtement primitif et essentiel de la Grèce, de l'« himation » au sens large et général du mot ; mais le carré de laine a ici des dimensions autres, il se plie et s'ajuste autrement et fait ordinairement usage d'une ceinture. Nous voyons en cette statue à quel point il peut être simple, étroit, sévère, très différent donc de l'himation porté à l'ionienne. Il entoure le corps d'une chape rigide et ignore le sautillement joyeux des plis flottants. De plis, il n'y en a pas, sauf un sur chaque flanc, que la ceinture comprime fortement ; le grand repli sur la poitrine a la raideur d'une cuirasse et, par derrière, du haut jusqu'en bas, se continue la même inflexibilité. La ceinture est une bande étroite et mince, dont les deux extrémités retombent par devant, égales et symétriques. C'est bien le péplos dorien, c'est-à-dire le vêtement grec adapté au besoin de justesse et de netteté qui inspirait l'esprit dorien. Mais attendons que les Athéniennes l'aient accommodé à leur goût et qu'ensuite les artistes de l'Attique l'aient observé dans la rue, étudié dans l'atelier et lui aient donné l'expression suprême !... Attirante à la fois par son costume, qui nous convie à regarder vers l'avenir, et par sa forme xoanique, laquelle au contraire nous reporte vers le passé, cette figure de *coré* a vraiment de la saveur. C'est une femme, mais si peu féminine, avec des hanches resserrées et des contours sans douceur; c'est un quasi-bloc, mais non pas inerte, avec une physionomie vive, avec un éclair de malice dans le sourire des lèvres et dans la petite flamme des yeux. Il y en a de plus jolies, de plus élégantes, de plus gracieuses ; il n'y en a pas qui soient, d'allure et de mine, moins banales.

Bibliographie : Voir Dickins, *Catal. Acropolis M.*, n° 679 ; Lechat, *Au Musée de l'Acrop. d'Athènes*, p. 324 ; Schrader, *Auswahl arch. Marmor-Sk. im Akropolis-M.*, pl. 1 et 2. — Pour la draperie, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, p. 12 et chap. V.



Planche III. — Statue Archaïque de Femme.
(Athènes. Musée de l'Acropole. (Cl. Alinari.)

IV

STATUE ARCHAÏQUE DE FEMME

Même statue, vue de dos.

TOURNONS maintenant autour de cette statue, regardons-la de dos. Ne nous paraît-elle pas plus élégante que vue de face, avec, dans tout le bas, les plis ondulés et frissonnants de son chiton de toile, répondant aux ondulations non moins fines que le peigne, dans les cheveux, a conduites depuis le sommet du crâne jusqu'au milieu du dos ? avec le creusement plus enfoncé de sa taille ? surtout avec ce bras dont la ligne est si jolie, tombant gracieusement de l'épaule, se ployant légèrement pour faire jaillir un peu le coude pointu ? J'ai évoqué, dans la notice précédente, le souvenir de l'*Héra de Samos* (Louvre). Je reviendrai ici à cette *Héra*, ayant pu faire dans un musée de moulages bien installé des observations qui échapperaient peut-être à celui qui ne connaîtrait que les originaux, dont l'un est au Louvre et l'autre à Athènes. Deux moulages, en effet, peuvent être rapprochés à quelques mètres l'un de l'autre, être exposés avec le même jour, être placés sous le même angle, de façon que nul détail n'en échappe à l'œil qui les contemple. Or, l'*Héra de Samos*, comme la statue xoanisante, nous laisse voir un dos plus vivant que n'est la face, je veux dire que le dos laisse apparaître plus de traits de la forme humaine qu'on ne l'eût attendu après avoir vainement cherché les traces de cette même forme sur le côté opposé. La statue du Louvre, vue par devant, éveille immédiatement, avec autant de netteté qu'il est possible à une figure humaine, l'idée d'une colonne ; de la cheville jusqu'à la ceinture, la ligne monte droit, sans inflexion sensible ; toute la partie inférieure, depuis la ceinture, est rigoureusement cylindrique ; ni la taille, ni les hanches ne sont indiquées, et le ventre l'est à peine. Vue de dos, au contraire, la même statue laisse voir les principaux linéaments des formes humaines. On discerne d'abord la ligne des omoplates ; mieux encore, la dépression verticale qui marque la colonne vertébrale ; enfin, plus bas, en haut des jambes, la dépression horizontale qui fixe la rencontre des fesses avec les reins. Ce dos vigoureux laisse voir au travers de ses vêtements des formes toutes prêtes à en sortir. Ne nous laissons pas abuser par la gaine des jambes ; la supériorité de la partie haute, surtout du dos, nous prouverait notre erreur. Ce n'est pas un simple tailleur de *xoana* qui pouvait réaliser ce dos si simple et déjà si plein ; croyons plutôt qu'il eût pu faire sortir de leur gaine des jambes bien vivantes. Eh bien ! c'est la même opinion que nous pouvons exprimer sur l'auteur de la statue *xoanisante* : le dos en effet, suffit à ôter tous les doutes sur sa valeur réelle.



PLANCHE IV. — STATUE ARCHAÏQUE DE FEMME.

(Même statue, vue de dos).

Athènes, Musée de l'Acropole *(Cl. d'après moulage, à Lyon.)*

V

LE CONSEIL DES DIEUX

DÉTAIL DE LA FRISE DU TRÉSOR SIPHNIEN A DELPHES

Relief trouvé à Delphes (avec le reste de la frise) en 1894. — Musée de Delphes. — Marbre. — Hauteur, 0 m. 65. — Dernier tiers du VIe siècle av. J.-C.

LA frise du Trésor Siphnien déroulait, sur les quatre côtés de l'édifice, quatre sujets différents. Ceux de l'Est et de l'Ouest étaient empruntés à la légende troyenne. A l'Ouest, il s'agissait d'un combat dans la plaine, où allaient s'engager les dieux. A l'Est, la bataille se livrait entre Ménélas suivi d'Ajax et Hector suivi d'Énée pour le cadavre de Patrocle, cependant qu'en haut de l'Olympe « les dieux, assis auprès de Zeus, discutaient entre eux » (*Iliade*, IV, *1*). Le sculpteur n'avait point charge, bien entendu, de traduire avec fidélité le récit homérique ; il s'en inspirait seulement et il était repris aussitôt par les exigences de la forme matérielle. Les dieux, qui discutent de loin et de haut sur le sort des combattants, sont figurés ci tout proches des guerriers et nécessairement au même niveau : c'est à nous d'isoler la scène et de la reporter, au-dessus de la plaine sanglante, sur « le plancher d'or » de l'Olympe. Les dieux sont montrés assis sur une seule ligne, se masquant la vue l'un à l'autre : c'est à nous d'infléchir leur alignement et de nous les représenter formant un demi-cercle autour de Zeus qui les préside. — La hiérarchie divine se marque par le choix des sièges. Zeus, le maître, a un large trône ; les autres n'ont que des tabourets. Ce trône, à haut dossier, a son accoudoir de droite (le seul visible) supporté par de petites figures où l'on reconnaît une femme affolée que poursuit un Satyre gaillard ; ces figurines, hautes de 0 m. 07 à peine, en partie détachées et en partie taillées à relief contre le dieu même, sont des plus amusantes. Les tabourets, garnis, comme aussi le trône, d'un coussin plat, ne sont pas du tout pareils : les pieds, verticaux dans les uns, se croisent dans les autres en diagonale, et leur forme indique ici l'imitation de pieds en métal et là de pieds en bois. Variantes heureuses, qui ne tirent point le regard, mais suffisent à lui épargner une impression monotone.

Zeus est donc au sommet du demi-cercle formé par l'assemblée. Il avait devant lui, assise sur un petit tabouret, la jeune Hébé (presque totalement détruite) qui se retournait et lui posait familièrement la main sur ses genoux. A sa droite et à sa gauche étaient de chaque côté quatre divinités : à droite, Apollon, Artémis et Léto, puis Arès, dieux du parti Troyen ; à gauche, les déesses du parti Grec, Héra (de qui il ne reste pour ainsi dire rien), Athéna, puis Déméter et Coré. Zeus entendait les récriminations d'Héra, qui avaient aussitôt leur effet, en sens contraire, dans l'un et l'autre clan : Athéna se retournait vers Déméter et Coré qui lui parlaient vivement, cependant qu'Artémis et Léto n'étaient pas moins animées avec Apollon et qu'Arès faisait le mouvement de se lever. Même agitée, la scène aurait pu paraître froide, et ces neuf ou dix figures assises en ligne risquaient de se ressembler beaucoup, parce que nous sommes à une époque encore où tant les gestes que les costumes et les coiffures gardent une raideur compassée. Mais que de souplesse déjà, malgré la persistance des anciennes servitudes ! Que de fines variantes dans l'arrangement des chevelures et des vêtements ! Que d'adresses légères dans ces figures qui, d'un clan à l'autre, s'opposent ! Égide d'Athéna et bouclier d'Arès ; puis (pour citer quelques détails disparus, mais certains) lance d'Athéna et lance d'Arès, sceptre de Déméter et arc d'Apollon, de part et d'autre du sceptre royal de Zeus; Apollon se tournant et s'offrant de dos, Athéna se tournant et s'offrant de face ; gestes animés du groupe Artémis-Léto, répondant à ceux du groupe Déméter-Coré !... On trouve là ce mélange savamment dosé de ressemblances et de différences, par quoi l'art grec a toujours, dans ses grandes compositions, sauvé la symétrie en évitant la monotonie. L'habileté du sculpteur consiste notamment en ce qu'il a su distribuer ces ressemblances dans chacun des deux groupes opposés, de façon qu'elles ne fussent pas simple répétition, mais plutôt un rappel, un écho. A saisir toutes les subtiles nuances de ces échos répétés, l'esprit goûte une vive jouissance.

BIBLIOGRAPHIE : Voir *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 11 ; Poulsen, *Delphi* (éd. anglaise), p. 120.



Planche V. — Le Conseil des Dieux.

Musée de Delphes. *(Cl. Hachette.)*

VI

STATUE ARCHAÏQUE DE FEMME

Statue trouvée sur l'Acropole d'Athènes en 1888. — Athènes, Musée de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur, 0 m. 92. — Vers 500 av. J.-C.

ENTRE toutes les dames archaïques assemblées dans la salle centrale du Musée de l'Acropole, il en est une qui attire en général la préférence des visiteurs; on me pardonnera de dire qu'elle est restée particulièrement chère au souvenir de celui qui, le premier, l'a fait connaître hors d'Athènes. Elle ne se distingue du gros de ses compagnes par nul détail singulier, ni dans l'attitude ou le geste, ni dans le costume ou la coiffure. Mais son visage a une expression ravissante. Modelé avec une suprême délicatesse, caressé par un ciseau qui lui a communiqué le moelleux de la chair, il apparaît tout pénétré d'une fine et douce vie morale. La bouche sourit d'un sourire léger, que l'on sent plutôt qu'on ne le voit, qui ne fait qu'éclairer la physionomie sans l'épanouir ; et ce sourire tout intérieur est en complète harmonie avec le calme modeste des yeux baissés, à demi voilés par les paupières. Les joues, délicieuses de jeunesse, fraîches et candides, semblent participer aussi à cette douceur recueillie de la bouche et du regard. Tout cela fait un charme exquis et pénétrant, d'une qualité très rare dans la sculpture archaïque. Car les autres dames, habituellement, ont le visage levé avec fermeté, le regard droit et fixe ; une lumière nette et sans mystère émane de leur être ; il n'y a rien en elles de recueilli, de modeste, de secret. Puis, elles dressent leurs seins gonflés, comme le signe d'une force de vie éclatante. Au contraire, notre petite *coré* a, sous un cou un peu long, une poitrine quasi plate, et cette maigreur éveille une idée de grâce fragile, qui s'allie heureusement avec la finesse tendre du visage.

Certaines personnes, promptes à saisir de vagues ressemblances, sont allées jusqu'à s'exclamer : « On dirait d'une sculpture du Moyen Age ! C'est une sainte de notre XIIIe siècle ! On trouverait sa pareille dans telle cathédrale ! » Laissons-la dans son temps et ne lui prêtons pas des sentiments étrangers à son temps. Ne songeons pas non plus à voir dans cette *coré* un portrait. C'est une des nombreuses figures féminines où l'art grec s'efforçait d'atteindre à toujours plus de vie et de beauté dans une représentation anonyme et impersonnelle de la femme. A cette conception purement grecque ressortissent toutes les figures de *corés*. Aucune d'elles n'est un portrait, encore que les traits particuliers y soient nombreux, le sculpteur s'appuyant toujours sur l'observation de la nature. Des traits individuels existent donc ; mais avec cela il n'y a aucune figure qui représente une personnalité : aucune n'a été faite d'après un modèle déterminé, à seule fin d'exprimer l'être intérieur de ce modèle, ce qui est l'essence du portrait.

On aimerait, cependant, faire ici une exception et retrouver dans cette si charmante statue l'effigie véridique, authentique d'une Athénienne. On aimerait pouvoir se dire, par exemple, que le sculpteur avait près de lui, dans sa propre fille, ce type de beauté frêle et douce, modeste et recueillie, et qu'il a voulu reproduire son fin sourire et ses yeux baissés ; du moins se serait-il inspiré de ce visage aimé et en aurait-il transporté dans son œuvre les principaux caractères... Mais cela n'est que rêve.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Dickins, *Catal. Acropolis M.*, n° 674 ; Lechat, *Au Musée de l'Acrop. d'Athènes*, p. 279, pl. I et 2. — Pour la draperie, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, p. 12-18, 212-220.



Planche VI. — Statue archaïque de femme.
Athènes, Musée de l'Acropole. (Cl. Hachette.)

VII

APHRODITE AU BOUC

FRAGMENT D'UN RELIEF VOTIF

Relief découvert à Géla (Sicile) avant 1900. — Oxford, Ashmolean Museum. — Terre cuite. — Hauteur, 0 m. 25. — Vers 500 av. J.-C.

C'EST chose peu commune, parmi les œuvres de la sculpture grecque, qu'un grand relief en terre cuite. Celui-ci n'a d'ailleurs pas été exécuté par l'intermédiaire d'un moule, mais modelé librement dans la masse de glaise ; il a ainsi gardé la fraîcheur et le nerf qui vont toujours s'estompant dans les épreuves sorties du moule. L'ensemble du sujet occupait un champ d'environ 60 centimètres en hauteur et d'une longueur inconnue ; il devait comporter plusieurs personnages et peut-être représentait une procession de divinités. Subsiste seulement, par bonheur dans un état remarquable de conservation, la partie supérieure du corps d'une déesse debout, qui tient en ses deux mains, par les pattes, un bouc. Elle est vêtue, à la mode ionienne, d'un chiton dont les plis font sur le haut du bras droit une apparence de longue manche, puis d'un himation qui traverse la poitrine en biais, contourne l'aisselle gauche et a ses deux bords fixés sur l'épaule droite et le haut du bras par deux grosses fibules. Sa tête est ceinte d'une large stéphané ; au-dessous, sur le front, s'étagent trois rangs de cheveux ondulés d'une façon continue, sans raie, lesquels vont derrière l'oreille rejoindre le reste de la chevelure qui flotte en liberté. De l'oreille tombe un pendant, en forme de coquille spirale, imitée de celle du murex. Enfin, autour du poignet, s'enroule quatre fois un bracelet-serpent. Précieusement sur sa poitrine, la déesse tient un bouc, bouc de proportions réduites, mais cependant d'âge mûr (oserai-je dire), comme le prouvent ses cornes développées et sa grosse tête avec les joues ornées d'épais et longs « favoris », qui lui donnent l'air grave d'un important homme de loi.

Si maintenant on cherche de quel nom désigner cette déesse, la pensée va d'abord à Artémis la chasseresse, qui aime s'entourer de bêtes apprivoisées et amies. Mais M. Percy Gardner, quand il a publié le relief, fit observer que jamais le bouc ne se rencontre entre les familiers d'Artémis, et qu'il est au contraire associé à une autre déesse, Aphrodite, dans divers sanctuaires, mi-grecs, mi-orientaux, de Naucratis et de l'île de Chypre. Il n'y a rien de surprenant à ce que, en Sicile, où l'action des Phéniciens de Carthage fut si forte, un attribut ou un symbole d'origine orientale ait été introduit çà et là dans le culte de l'Aphrodite hellénique. J'ajoute qu'un petit argument encore pourrait être fourni par le pendant d'oreille : cette coquille de murex ne serait-elle pas un souvenir du flot marin, d'où a surgi l'Anadyomène?

En tout cas, l'œuvre est charmante, et la présence du bouc n'ôte rien à son charme. Quelle que soit la cause — peut-être sa lascivité — qui fit du quadrupède à longue barbe un acolyte de la déesse de l'amour dans des temps anciens et dans quelque lointain sanctuaire d'Orient, il est certain que nul fumet sauvage ne s'exhale plus de ce relief. L'animal n'est plus qu'une gentille bête paisible qu'on porte avec précaution comme un fardeau précieux. Et Aphrodite, en quels termes exprimer la dignité naturelle de son attitude, si simple sans effort, si noble sans raideur? Ce buste féminin est tout rempli de la grâce la plus délicate. La tête, tournée presque de trois quarts sur le torse presque de profil, se redresse et semble attendre ; une insaisissable lueur de sourire court sur les lèvres jointes. Le cou, modelé avec fermeté, rejoint exquisement la ligne tombante de l'épaule, qui est d'une suprême élégance. Les discrètes rondeurs de la jeune poitrine soulèvent à peine les plis droits du vêtement. Enfin, c'est un délice que ce bras long, frêle, qu'on devine sous le chiton, sous le large bracelet, et qu'achève une main aux doigts fins. Dans le genre de beauté d'un si délicieux morceau, apparaît quelque chose, voire beaucoup de cette grâce féminine sobre et fière, de cette distinction un peu hautaine et souverainement séduisante, qui nous ravit en certains bas-reliefs florentins du XV[e] siècle : la fortune est rare de rencontrer tant de saveur toscane déjà jointe, bien avant qu'il n'y eût une Florence, au charme de l'archaïsme grec.

BIBLIOGRAPHIE : Voir P. Gardner, *Aphrodite with the goat*, dans les *Mélanges Perrot*, p. 121.



Planche VII. — Aphrodite au Bouc.
Oxford. Ashmolean Museum. *(Cl. Giraudon.)*

VIII

STATUE ARCHAÏQUE DE FEMME

" LA BOUDEUSE "

Statue trouvée sur l'Acropole d'Athènes en 1882. — Athènes, Musee de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur 0 m. 51. — Entre 490 et 480 av. J.-C

On l'appelle fréquemment la *coré* d'Euthydicos. Mais, à prendre les choses à la rigueur, cette désignation n'est valable que pour le fragment inférieur d'une statue, encore encastré dans une base avec dédicace d'Euthydicos. Il est très probable que ce fragment et le fragment supérieur, auquel s'applique le nom de « Boudeuse », viennent de la même statue ; il n'y a pourtant pas certitude absolue. Quant au nom de « Boudeuse », un coup d'œil sur ce visage suffit à le justifier. Dans les années 1886-89, quand les découvertes de *corés* sur l'Acropole se répétaient, on en causait souvent à la table des membres de l'École d'Athènes ; pour distinguer entre ces figures si semblables qui ne portaient aucun nom propre, on inventait des surnoms. Celui de « petite Boudeuse » allait de soi, et lorsqu'en 1887 fut trouvée la tête d'Éphèbe blond, de qui les lèvres aussi font la moue, ce fut immédiatement « le frère de la petite Boudeuse ». Cette appellation passa, ainsi que plusieurs autres ; mais « Boudeuse » resta, et c'est par ces conversations entre camarades que ce nom familier s'est envolé d'Athènes en France.

Que signifient ces lèvres boudeuses? Si nous prenons la *coré* d'ensemble, nous la trouvons d'abord identique aux autres pour ce qui est de l'habillement, de la coiffure, de la pose et du geste. Mais tout de suite après, nous y percevons une note nouvelle de simplicité et sobriété. Le chiton sur le bras gauche et le sein gauche n'a plus cet aspect de tricot pelucheux qu'on lui voit ailleurs ; il est lisse et tout uni. Le bord de l'himation, qui traverse la poitrine de l'épaule droite au flanc gauche, n'offre plus le moindre feston. La chevelure, tout en restant arrangée selon l'ordonnance habituelle, n'a plus rien des raffinements de telle ou telle autre : elle est bonnement divisée par une raie médiane en deux bandeaux épais qui vont s'épandre ensuite sur le dos et sur les épaules. Plus de bijoux pompeux, un ruban plat sur les cheveux au lieu de la stéphané ; plus de pendants d'oreille, de collier, de bracelet. Il y a modification aussi pour les traits du visage : le profil est droit, déjà classique : le nez n'est plus proéminent et long ; l'exophtalmie archaïque a disparu, et le globe de l'œil, au lieu de déborder entre des paupières minces et tendues, se recule dans l'orbite sous des paupières épaisses. Enfin, il n'y a plus le sourire, cet éternel sourire qui bridait le visage, relevant les coins de la bouche et parallèlement les coins des yeux. Tout cela témoigne avec évidence d'une réaction voulue contre certains procédés de l'archaïsme, devenus habituels et conventionnels; la lassitude apparaît, un désir de changement se manifeste. Et comme, en toute réaction, il est ordinaire de dépasser d'abord un peu la mesure, le sculpteur ici, voulant faire une bouche exempte du sourire, aux coins non relevés, a un peu trop appuyé et a fait une bouche aux coins abaissés, plus près de la moue que du sourire. En sorte que notre « Boudeuse », en réalité, n'est pas une boudeuse consciente; elle boude sans le savoir, sans le vouloir.

Le bas de statue qu'accompagne la dédicace d'Euthydicos est un morceau exquis, de la plus charmante exécution. Quelles fines jambes élégantes sous le chiton plaqué contre elles, qui les recouvre et ne les cache pas ! Quels adorables pieds nus, qui font si bien comprendre l'épithète homérique : « aux belles chevilles » ! Quelle courbe suave, enfin, le bord du vêtement dessine sur le sol, mettant autour des talons une dernière vision de grâce !

Bibliographie : Voir Dickins, *Catal. Acropolis M.*, n° 686 ; Lechat, *Au Musee de l'Acrop. d'Athènes*, p. 364.



PLANCHE VIII. — STATUE ARCHAÏQUE DE FEMME.

Athènes, Musée de l'Acropole. (*Cl. Alinari.*)

IX

LES DEUX SŒURS
STÈLE FUNÉRAIRE

Relief découvert à Pharsale en 1861. — Paris, Louvre. — Marbre. — Largeur (en bas), 0 m. 67. — Commencement du Ve siècle av. J.-C.

Léon Heuzey, presque encore au début de sa longue et glorieuse carrière, eut la joie, ayant découvert ce marbre, de pouvoir l'acquérir pour la France et de le faire entrer au Musée du Louvre. C'est le reste d'une stèle funéraire, brisée en haut et en bas ; il subsiste à peu près la moitié supérieure des deux figures qui y avaient été sculptées : deux jeunes femmes debout, face à face, vêtues de même, coiffées de même, se montrant et s'offrant avec un sourire les petits objets de leurs jeux, une fleur et des osselets. (L'une présente ses osselets enfermés dans une bourse ; l'autre les tient visibles dans sa main, ainsi qu'il fut reconnu par Rayet, le premier). Peut-être le tombeau ne renfermait-il qu'un seul corps ; la stèle évoquerait alors le souvenir des jeux innocents de la jeune morte avec les compagnes de son âge. Mais il est plus probable que deux sœurs étaient là réunies sous terre, et leur stèle commune les présente également réunies, comme par exemple les deux frères Kitylos et Dermys dans le monument archaïque découvert à Tanagra (Athènes, Musée National). Leurs gestes et leur semblant de conversation n'ont d'ailleurs nul sens spécial et servent seulement à faire des deux figures ensemble un groupe harmonieux.

Toutes deux sont vêtues du péplos, sans chiton par dessous ; toutes deux ont, enroulée autour des cheveux, une sorte de foulard (*mitra*), qui forme poche par derrière pour contenir le chignon, et dont les bouts passant par-dessous retombent devant les oreilles, plissés en queue d'aronde. On croirait, au premier regard, que tous les détails du vêtement et de la coiffure, comme ceux de la physionomie, sont chez l'une et l'autre identiques. Mais non, comparons attentivement les plis de chaque péplos, ceux de chaque mitra, et les ondulations de chaque chevelure : nous n'avons pas sous les yeux deux numéros successifs d'une série, ainsi que cela arrive souvent dans l'art oriental ; si semblables soient-elles, les deux sœurs grecques sont deux personnes, deux réalités individuelles sur qui la vie fait passer de petites nuances différentes.

Au temps où elles furent sculptées, l'art n'avait pas encore fini de résoudre les difficiles problèmes que pose la forme conventionnelle du bas-relief : les yeux sont de face et, si on considère l'épaule de la femme de droite et ce sein qui paraît unique et comme planté au milieu de la poitrine, on s'aperçoit que la route reste longue pour atteindre à la maîtrise du ciseau qui devait, une trentaine d'années plus tard, tailler l'admirable figure de Coré dans le grand relief d'Éleusis (pl. XXXVIII). Mais, d'autre part, le profil des visages a déjà la pureté classique. Les bras se détachent d'entre les plis du péplos avec une souplesse et une grâce parfaites. Surtout, il y a ces trois bras élevant fleurs et bourse d'osselets entre les deux visages : l'arrangement si naturel de ces mains est d'une réussite exquise, d'une science qui peut-être s'ignorait, mais n'en était pas moins accomplie ; et, si on le compare à celui du dessin connu de Rossetti, *Rosa triplex*, ce ne sera certes pas pour rabaisser le vieil imagier de Pharsale.

Bibliographie : Voir *Journal des Savants*, 1868, p. 380 (Heuzey) ; Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 12, et Additions à la fin du t. II.



Planche IX. — Les deux Sœurs.
Paris. Musée du Louvre. *(Cl. Hachette.)*

X

ATHÉNA ET THÉSÉE

MÉTOPE DU TRÉSOR ATHÉNIEN A DELPHES

Métope trouvée à Delphes en 1893 (Athéna) *et 1894* (Thésée). — *Musée de Delphes. — Marbre. — Hauteur, 0 m. 67. — Entre 490 et 480 av. J.-C.*

Le long de la Voie sacrée de Delphes, un peu plus loin que le Trésor Siphnien, d'ordre ionique, s'élevait un autre Trésor, d'ordre dorique, qu'avaient construit les Athéniens après Marathon et en commémoration de leur victoire. Une suite de 30 métopes sculptées se déroulait sur les quatre côtés, empruntant leurs sujets aux travaux d'Hercule, aux exploits de Thésée et à la légende des Amazones. Celle de notre planche X, une des moins mutilées, doit être la première des six qui décoraient la face d'entrée. Elle appartient à la série de la Théséide, ou plutôt elle annonce et domine l'exposé qui va être fait des glorieux exploits du héros athénien. Athéna est, en effet, la protectrice de Thésée, sa gardienne, son amie ; en chacun de ses travaux elle sera invisible et présente, toujours secourable et efficace. Elle nous est montrée ici recevant le jeune héros qui va entrer dans la carrière de peines et de fatigues, lui donnant en quelque sorte l'investiture, lui versant les paroles propres à fortifier son cœur et son bras. Elle dresse sa haute taille, sa tête déborde le champ de la métope : elle est déesse par la prestance, avant que l'aient révélé son égide et la lance qu'elle devait tenir dans la main droite. Debout en face d'elle, Thésée écoute les paroles divines et lève la main en geste de pieux hommage ; il se sent béni ; il a désormais en lui la force surhumaine qui s'appesantira, comme dit Bacchylide, sur ceux qui manquent à la justice.

Limitée à une surface de petites dimensions, la scène est grande, parce qu'elle s'enveloppe d'un calme auguste, et on ne saurait trop admirer la pose si simple des deux figures se détachant sur un fond spacieux, que l'artiste n'a eu garde d'essayer de remplir, et qui, par ses larges vides, donne une si juste impression de plein air. Venons maintenant au détail et voyons combien de charme aimable peut s'allier à tant de noblesse. Tout a disparu de la chevelure d'Athéna, dont les tresses pendantes étaient rapportées en métal, comme l'indiquent les deux petits trous d'insertion sur l'épaule droite. L'égide, aujourd'hui lisse, était peinte et les trous alignés sur les bords rappellent les serpenteaux de bronze ou de plomb qui y étaient fixés. Plus bas on aperçoit un pan de l'himation tombant en pointe, puis le long chiton avec ses jolis plis fins amassés entre les jambes. Sous le tissu, la forme des jambes se dessine avec une précision aiguë. De la gauche par exemple, le modelé est exquis : les délicates attaches du genou, l'arête vive du tibia, la saillie de la cheville, tout s'indique avec une surprenante justesse, et les pieds, sur leur mince sandale, ont des orteils longs, légèrement infléchis, nerveux et secs, d'une élégance suprême. Thésée, lui, a l'air du Prince Charmant, avec son chiton court ondulant à petites rides et sa cape légère, agrafée sur l'épaule droite, qui l'enveloppe de plis gracieux. Les mutilations nous laissent seulement entrevoir la qualité des nus : la pleine rondeur de la cuisse, une cheville et un pied aussi délicats que ceux d'Athéna, cependant que le bras droit, à demi étendu, gonfle des muscles fiers, prêts à l'action. C'est, dans les deux figures ensemble, le plus délicat mélange de justesse et de finesse, de précision et d'aisance, de fermeté et de légèreté ; c'est la grâce attique en sa fleur.

Bibliographie : Voir *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 38 ; Poulsen. *Delphi* (éd. anglaise), p. 181. — Dernier travail sur l'ensemble des métopes du Trésor : *Bull. corr. hell.*, *XLVII*, 1923, pl. 14-18, p. 387 (P. de La Coste Messelière).



PLANCHE X. — ATHÉNA ET THÉSÉE.

Musée de Delphes. (Cl. Hachette.)

THÉSÉE ET ANTIOPE
GROUPE DE FRONTON A ÉRÉTRIE

Groupe trouvé à Érétrie en 1900. — Musée de Chalcis. — Marbre. — Hauteur, 1 m. 10. — Commencement du Ve siècle av. J.-C.

A Érétrie, au commencement du Ve siècle, fut construit un temple d'Apollon Daphnéphoros, dont les frontons étaient décorés de sculptures. Du fronton Ouest, côté de la façade postérieure, proviennent quelques fragments remarquables. L'origine de pareils débris ne saurait un instant être mise en doute : l'état d'inachèvement du marbre par derrière et l'existence d'un trou pour tenon sont la preuve que ces figures étaient adossées à un fond de tympan et même y étaient fixées. Le plus important des morceaux retrouvés, en nous révélant la présence de Thésée et de l'Amazone Antiope, nous renseigne immédiatement sur l'ensemble de la composition : le sujet en avait été demandé à l'expédition légendaire du héros athénien contre la tribu asiatique des Amazones. Dans cette légende, qui se narrait avec bien des variantes, le point central restait toujours l'enlèvement par Thésée de la reine Antiope. Mais cet enlèvement est présenté, soit par les textes ou par les peintures de vases qui le reproduisent, de deux façons différentes. Tantôt l'Amazone est ravie violemment, c'est une proie de guerre qui se débat contre la prise brutale; tantôt, au contraire, l'accord amoureux est déjà conclu, ce n'est plus un rapt, c'est une fuite heureuse, et celle de qui doit naître à Thésée son fils Hippolyte est déjà consentante. Le sculpteur d'Érétrie a suivi la seconde version : Antiope ne fait nulle résistance, elle s'abandonne tendrement au maître qui vient de la saisir et la soulève et l'emporte *lubens lubentem*.

Thésée a le corps penché en avant dans un mouvement rapide ; sa jambe droite, d'après ce que les mutilations du marbre permettent encore de voir, était levée presque horizontalement jusqu'au genou ; son bras droit avait la même direction horizontale. Le héros était donc figuré au moment même où il monte sur son char, le pied droit posé au bord du plancher de la caisse et la main droite tenant les rênes : un dernier effort va l'enlever et le redresser, jambes jointes, dominant l'attelage. Contre ce corps animé d'un mouvement si vif, contre ce torse ployé en avant, derrière ce bras tendu et cette jambe faisant angle droit, s'allongeait, telle une haute tige flexible, mais immobile, le corps de l'Amazone. Thésée était presque entièrement nu, n'ayant qu'une courte cape légère nouée aux épaules et rejetée toute sur le dos. Antiope est vêtue d'un chiton de toile, dont les fins plissements s'arrêtent à mi-cuisse, et, par-dessus, d'un justaucorps de cuir, véritable harnais de guerrière. Il est vrai que l'aspect rude et lisse de ce harnais était, dans l'état primitif, atténué singulièrement par un lacis de méandres compliqués et d'autres ornements, qui brillaient de couleurs. C'est ce corps fleuri que l'amant vainqueur entourait de son bras gauche et sur lequel il étendait largement sa main, avec un geste de maître. La fière reine de Thémiscyre n'est plus qu'une femme amoureuse ; son bras gauche, relevé au coude, balançait peut-être encore le petit bouclier amazonien, mais son bras droit désarmé repose mollement, avec confiance et abandon, sur l'épaule de Thésée. Et sa tête surtout, tête par malheur mutilée et défigurée, se penche doucement, langoureusement, comme envahie par un délicieux sentiment inconnu. Elle ne porte plus le casque ni le bonnet phrygien ; elle est coiffée avec coquetterie et ses cheveux sont encerclés d'une brillante stéphané, selon la mode grecque d'alors. Par-dessous la tête d'Antiope, celle de Thésée offre un beau visage net, encadré par d'épais cheveux, dont la frisure a fait une somptueuse couronne. Le front est pur, le regard droit, la bouche est d'un dessin particulièrement ferme, et son pli semble contenir, sans le livrer au dehors, un sourire de fierté et de triomphe. Ce sentiment n'est indiqué qu'à peine, par une touche légère, incroyablement sûre : la mesure grecque, l'exquise mesure attique a conduit le ciseau, et l'air vainqueur du jeune héros enlevant sa proie d'amour a la même qualité fine et rare que le doux consentement de la jeune Amazone s'abandonnant à l'amour de son ravisseur.

Bibliographie : Voir *Ant. Denkmæler*, III, pl. 27 et 28, p. 29 (Kourouniotis). — On a contesté récemment que le groupe représentât Thésée et Antiope; il s'agirait d'un autre enlèvement, celui de Thétis par Pélée



Planche XI. — Thésée et Antiope.

Musée de Chalcis. *(Cl. de la Collection de l'Institut allemand à Athènes.)*

XII

LA MONTÉE EN CHAR

PARTIE D'UN RELIEF DÉCORATIF

Relief trouvé sur l'Acropole d'Athènes en 1822 (char et figures) et 1860 (fragment d'attelage). — Athènes, Musée de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur max., 1 m. 20. — Vers 500-490 av. J.-C.

BRIÈVEMENT et sans phrases, déplorons les mutilations de ce relief, par quoi nous sommes privés d'un certain nombre de beautés et empêchés de reconnaître, aux traits du visage, si nous avons devant nous un homme ou une femme, un jeune vainqueur aux Panathénées ou une écuyère divine, chargée de la conduite d'un char divin. Car coiffure et costume conviennent également à une femme et à un homme, et il faudrait, pour faire pencher la balance, quelque raison nouvelle qu'on n'aperçoit pas. Le fragment doit, en tout càs, avoir appartenu à la décoration d'un massif de maçonnerie, en forme d'une large base. On y voit un char attelé de quatre chevaux, sur lequel est en train de monter le conducteur. Des chevaux, il ne reste que leurs quatre queues et deux jambes postérieures, dont l'une presque entièrement masquée par l'autre ; du moins celle qu'on voit offre-t-elle un modelé finement nerveux, qui rappelle les jambes pareilles, en bronze, provenant de l'attelage de l'*Aurige de Delphes*. Vient ensuite le char, un char de course, extrêmement léger : deux roues à quatre rais ; la caisse (*diphros*) posant sur l'essieu et assemblée directement avec le timon, caisse très basse, mais surélevée par une rampe (*antyx*), que supportent des petits montants et qui se recourbe en anse du côté extérieur.

Le conducteur a son attelage en mains ; ses deux bras étendus se continuaient par les rênes et sous sa main droite s'allonge le manche du fouet (ou de l'aiguillon). Il a déjà posé le pied gauche sur le bord du plancher de la caisse, et il va s'enlever d'un élan. Sans doute, son pied droit devait avoir le talon levé et ne plus toucher le sol que par le dessous des orteils ; mais enfin il était encore à terre, heureusement. Car c'est de cet écartement des jambes, l'une pliée, l'autre tendue, que résulte une des beautés de la figure : toute la partie inférieure du chiton se trouve ainsi écartée brusquement ; elle plaque sur le tibia de la jambe levée, sur la cuisse de la jambe tendue, et dans l'intervalle les plis tombent et s'allongent comme la longue queue fine de certains oiseaux. Les plis des manches sur le bras droit sont d'une légèreté molle qui ne pouvait guère être dépassée, et qui ne l'a pas été, en effet, dans le travail tout pareil de la masse des cheveux. Enfin, ceux de l'himation s'espacent sur le dos en larges courbes régulières, ou se resserrent sur le flanc en longue gerbe, ou retombent entre les deux bras en zigzags opposés que termine en bas la petite olive de plomb (*roïscos*), destinée par son poids à tendre un peu l'étoffe. Remarquons encore comme l'himation se relève et s'écarte autour de la nuque et des épaules, laissant libre jeu aux mouvements du cou. Ce dégagement ne va pas sans un peu d'excès et de raideur, mais c'était pourtant un notable progrès que d'avoir su détacher du corps ces vêtements, qui y avaient si longtemps collé, et de leur avoir donné un commencement de vie libre. Un progrès parallèle se marque dans l'arrangement de la chevelure, qu'on devrait bien ne plus appeler *corymbe* ou *crobyle*, car probablement il n'avait point de nom particulier. Mais il témoigne d'un effort pour dégager la nuque : les cheveux, qui restent toujours aussi longs, n'encombrent plus le dos et les épaules ; et ainsi on s'achemine vers la mode des cheveux courts (pour les hommes) ou relevés (pour les femmes) qui prévaudra dans la première moitié du v[e] siècle. L'œuvre appartient donc à la fin de l'archaïsme. Il n'était d'ailleurs pas besoin de ces quelques indices pour en fixer la date ; celle-ci ressort de toutes les impressions ressenties devant ce marbre presque détruit, mais dont la beauté survit à la ruine ; elle se devine aux qualités d'une exécution légère et sûre, qui, éliminant toute lourdeur, avait abouti finalement à une éclosion de charme, à une fleur de grâce.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Dickins, *Catal. Acropolis M.*, n° 1342 ; Lechat, *Sculpt. attique av. Phidias*, p. 408 ; *Rev. des études anc.*, XXIV, 1922, p. 187 (Demangel).



Planche XII. — La Montée en Char.

Athènes, Musée de l'Acropole. (*Cl. de l'École Française d'Athènes.*)

XIII

STATUE D'ÉPHÈBE

Statue trouvée sur l'Acropole d'Athènes en 1865 (le corps) et en 1888 (la tête). — Athènes, Musée de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur, 0 m. 87. — Vers 480 av. J.-C.

REPORTONS-NOUS à l' « *Apollon* » de Milo (pl. 1). Voilà où en était la statuaire grecque vers le milieu du VIe siècle ; et voici à quel point elle s'est haussée dans le premier quart du Ve siècle. Que de progrès réalisés, sans aide et sans modèles, par le seul effet d'une poussée intérieure ! Les formes maintenant sont justes, irréprochables, et il n'y a pas seulement la correction superficielle des contours, il y a au dedans la vie. En outre, un petit changement s'est produit, minime d'apparence, qui n'est rien de moins qu'une révolution, de portée universelle. La figure n'est plus frontale ; son genou droit légèrement ployé et en conséquence sa hanche gauche insensiblement remontée, le relèvement aussi de son épaule gauche, sa tête faiblement tournée à droite lui donnent dans sa pose immobile une virtualité de mouvement. Et cet air animé est obtenu avec un minimum de moyens, par le simple jeu de quelques lignes à peine dérangées, mais qui suffisent à mettre un abîme entre cette statue d'Ephèbe et l' « *Apollon* » de Milo avec tous les autres « *Apollons archaïques* ». La rigidité d'autrefois a disparu, et en place s'éploie une souplesse élancée, une force élastique où se révèlent toutes les possibilités d'action. Spectacle nouveau, qui nous fait entrevoir dans le proche avenir un monde d'attitudes variées, dont pas une n'avait pu s'offrir à l'esprit des artistes égyptiens, chaldéens, assyriens. Même, les « *Apollons archaïques* » et les *corés* archaïques étaient encore chose particulière à la Grèce : à ce moment, commence le grand art de l'humanité civilisée.

Ce garçon de quatorze à quinze ans, qui n'est donc encore qu'un « melléphèbe », a les formes d'un adulte, un peu réduites de proportions et un peu adoucies de contours ; elles sont pleines, rendues avec justesse et aisance. Le jeune corps est vigoureux, solidement posé ; il a un air d'assurance fière et de tranquille crânerie. La tête a le même caractère de calme et de force ; elle a un aspect plus viril que juvénile : c'est aussi une tête d'adulte, à dimensions réduites. Le menton est allongé et un peu lourd, les lèvres serrées, le nez fin, les oreilles petites et fouillées avec soin. Les yeux, qui étaient figurés par une matière vitreuse ou quelque métal coloré afin de donner l'illusion de l'œil vivant, ont disparu, laissant vides deux cavités profondes que borde en haut une paupière bien remontée. Enfin, les cheveux enroulent leurs boucles sur un cercle rigide, posé bas autour de la tête ; ils passent dessus, repassent dessous, formant ainsi une épaisse couronne, et leurs extrémités sur les tempes et la nuque se plaquent en mèches courtes, en petits frisons finement ciselés. Regardons-le d'ensemble, ce bouton de jeunesse près d'éclore, ce bel adolescent qui va s'épanouir en homme achevé et complet. C'est bien là le jeune athlète, le jeune citoyen qui chaque jour se fortifie et s'endurcit dans la palestre, celui que Lucien décrira plus tard à peu près en ces termes : « ... Coloré et bruni par le soleil ; l'air mâle et plein de vie annonçant l'ardeur et le courage, fruits d'une santé florissante ; ni maigre, ni gras, les contours inscrits dans de justes proportions ; le superflu des chairs fondu par les sueurs, les muscles étalant sans mélange leur vigueur et leur énergie ; bref, un corps épuré comme le blé qu'on remue dans un van, un corps d'où se sont envolées la paille et les barbes et qui n'a gardé que le froment pur ».

BIBLIOGRAPHIE : Voir Dickins, *Catal. Acropolis M.*, n° 698 ; Lechat, *Sculpt. attique av. Phidias*, p. 452 ; Schrader, *Auswahl arch. Marmor-Sk im Akropolis-M.*, pl. 16.



PLANCHE XIII. — STATUE D'ÉPHÈBE.

Athènes. Musée de l'Acropole. *(Cl. de l'École française à Athènes.)*

XIV

LE GAGNANT DE LA COURSE

AURIGE DE DELPHES

Statue trouvee à Delphes en 1896. — Musee de Delphes. — Bronze. — Hauteur, 1 m. 80. — Vers 480 av. J.-C.

Dans les Grands Jeux de la Grèce, le concours de quadriges était le plus brillant. Les grosses dépenses qu'il entraînait pour les concurrents lui donnaient forcément un caractère aristocratique : et donc il était aussi le plus populaire. Au Ve siècle, les rois et tyrans de Sicile ou de Cyrénaïque viennent y ajouter le prestige de leur nom lointain et de leur rang. Ils sont orgueilleux de la victoire remportée et, en même temps qu'ils la font chanter par un Pindare, ils en prolongent la mémoire, dans le sanctuaire même qui en fut témoin, par de fastueux monuments de bronze. C'est d'un monument de ce genre que provient l'*Aurige*, rendu au jour lors des fouilles de M. Homolle. L'étude de la statue et de quelques autres fragments retrouvés permet de reconstituer l'ensemble de la façon suivante : les quatre chevaux attelés ; puis, debout l'un près de l'autre sur le char étroit, leur conducteur et leur propriétaire, vainqueur officiel ; enfin, en avant, un ou deux jeunes garçons à pied, guidant l'attelage par la bride. Un reste de l'inscription dédicatoire sur un bloc de la base nomme Polyzalos, le troisième fils de Deinoménès de Syracuse, le frère des célèbres tyrans siciliens Gélon et Hiéron. Mais il demeure incertain si Polyzalos a consacré l'œuvre en son nom personnel ou bien au nom de son frère défunt Gélon. Cette dernière hypothèse paraît pourtant la plus probable.

Le cocher des grandes courses en Grèce n'était en rien comparable à nos jockeys professionnels ; socialement, il pouvait être et il était quelquefois de haut rang. Mais, quel qu'il fût, debout sur le char près de son « patron », il se distinguait d'avec lui d'une façon claire : car le maître devait être représenté nu, ennobli et paré (peut-on dire) de la nudité héroïque ; le cocher, lui, portait son costume obligé, sa robe de course, sa *xystis*. Admirable, cette robe, simple et droite comme un sac, si intimement associée à la vie du corps ! Une ceinture la serre à la taille et un cordon sans fin, qui se croise dans le dos, remonte l'étoffe de chaque côté contre l'aisselle, pour que les bras n'en soient pas gênés. Avec quelle justesse intelligente ces plis, larges ou menus, disent ce qu'ils doivent dire ! Leur foisonnement sur les épaules traduit l'action incessante des bras ; plus espacés sur la poitrine, ils répondent aux efforts moins fréquents et plus puissants du torse ; puis, sous la ceinture, autour des jambes immobiles, ils mettent la stabilité de leurs cannelures profondes. Les pieds nus et le bras sont des morceaux accomplis, d'une justesse et d'une fraîcheur exquises ; dans le modelé du bras élégant et du fin poignet, on croit sentir un frémissement de vie. La tête est portée sur un cou robuste ; le visage, animé par des yeux qu'une incrustation de matières colorées a faits regardants et parlants, a le nez droit, les lèvres fortes, le menton bien assis. Un bandeau, jadis incrusté d'argent, ceint le crâne dont les cheveux sont courts et aplatis ; mais quelques mèches se rebroussent joliment autour de l'oreille et sur les tempes, auprès de légers poils follets qui frisottent en haut de la joue. C'est l'aurore de la barbe, et c'est tout l'éclat d'une belle jeunesse florissante, calme, puissante.

Voilà donc le gagnant de la Grande Course Pythique. Ferme sur ses pieds, les coudes au corps, les avant-bras relevés et tenant les rênes, la tête rayonnante de vie et illuminée par la fierté de la victoire récente, le corps revêtu de la *xystis* aux cannelures sévères, — qu'il est beau, ce jeune triomphateur ramenant son attelage au petit pas, parmi les clameurs de joie, et comme, rien qu'à le voir si plein de force et de grâce, si magnifiquement épanoui, on comprend que ç'ait été lui le vainqueur ! L'œuvre est de tout point admirable et l'une des plus précieuses qui nous restent de la sculpture antique. Elle nous fait sentir ce que la main créatrice d'un grand artiste grec sait mettre de beauté dans les attitudes les plus simples, de noblesse dans les actes les plus communs, de vie dans l'absence même de tout effort et presque de tout mouvement.

Bibliographie : Voir *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 49-50 ; *Monuments Piot*, IV, 1897, pl. 15 et 16, p. 169 (Homolle) ; Poulsen, *Delphi* (éd. anglaise), p. 221. — Pour le costume, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, p. 76.



PLANCHE XIV. — LE GAGNANT DE LA COURSE.
Musée de Delphes. (*Cl. Alinari*.)

XV

HÉRACLÈS

FIGURE DE FRONTON A ÆGINE

Statue trouvée à Ægine en 1811. — Glyptothèque de Munich. — Marbre. — Hauteur (sans la plinthe), 0 m. 79. — Vers 478 av. J.-C.

UNE solitude boisée dans l'île d'Ægine conserve, admirablement visibles de la mer, les ruines d'un temple, qui fut longtemps anonyme ou mal nommé, et qu'on sait maintenant avoir été consacré à l'obscure déesse Aphaia. Dans l'abondante récolte qu'y moissonna Cockerell, cette statue d'Héraclès n'était pas seulement une des meilleures figures et des mieux conservées ; elle aussi avait une valeur singulière pour l'interprétation de l'ensemble, croyait-on. Le temple avait deux frontons sculptés, qui représentaient l'un et l'autre une bataille entre Grecs et Asiatiques, devant la guerrière Pallas. Dès lors, la seule explication possible pour le fronton de l'Est, d'où provient la figure d'Héraclès, c'est l'expédition qu'entreprit le héros contre Laomédon. Le second fronton, inspiré d'une légende toute pareille avec Héraclès en moins, doit s'expliquer, en conséquence, par l'autre expédition contre Troie, celle de l'*Iliade*. D'ailleurs, nul des personnages ne saurait être identifié, sauf le seul Héraclès, à qui l'interprétation entière reste ainsi suspendue. Et lui-même, à quoi le reconnaît-on ? A ceci seulement, que la partie antérieure de son casque a la forme d'un mufle de lion. Un juge pointilleux pourrait trouver que cela ne suffit pas, qu'un casque pareil n'équivaut pas à la dépouille du lion de Némée, que la fantaisie d'un guerrier est assez pour le justifier et qu'il n'est pas le sûr signalement d'Héraclès... Un léger doute est donc possible ; cependant personne, jusqu'à présent, n'a osé refouler dans l'anonymat le porteur de ce casque léonin.

Par une erreur étrange, que condamnaient à l'avance certaines réflexions judicieuses de Cockerell, la statue a été placée et fixée, à Munich, dans l'aile gauche du fronton (par rapport au spectateur) ; sa vraie place est à droite. Le héros est armé de l'arc, il combat de loin, il est à l'arrière-plan de la bataille. On commet une inexactitude, quand on le dit agenouillé ; il ne touche le sol que par le dessous des orteils du pied droit et par le talon gauche ; le poids du corps ne porte en rien sur le genou ; on sent seulement, dans le jarret, l'élasticité d'un ressort en action. Le bras gauche, tendu, tenait l'arc (en bronze) ; la main droite serrait dans ses doigts la flèche (en bronze), près de partir. Le harnais de guerre se bornait au casque et à la cuirasse ; celle-ci, passée par dessus un court chiton descendant à mi-cuisses, est à épaulières et lambrequins. L'épaulière droite (rapportée) était dégrafée et rejetée en arrière, pour ne pas gêner le jeu délicat du bras durant la visée. Un large et haut quadrillé sur le flanc gauche évoque les courroies qui, à cette place, servaient à fixer l'armure, et que l'on comprenait mieux jadis, grâce aux couleurs dont la cuirasse était peinte. Enfin, trois petits trous dans trois lambrequins, contre la hanche gauche, avertissent que là pendait obliquement le carquois, fait d'une feuille de bronze rapportée.

Privée maintenant de ces divers accessoires, carquois, flèche et arc, et ramenée en quelque sorte à ses propres lignes, la statue offre un aspect serré et condensé où ressort plus nettement le caractère de l'art dont elle est issue. Art très ferme dans sa conduite, réfléchi et attentif, ne risquant nulle hardiesse, mais menant à terme toutes ses conceptions avec une sûreté achevée. Comme cette figure, dans sa pose élastique, est bien équilibrée et solide ! Les raideurs de l'archaïsme, encore toutes proches, semblent s'être muées, chez elle, en une calme force inébranlable. Qu'elle a bien son plein volume, et qu'on a plaisir à tourner autour d'elle ! Mais aussi, elle n'a rien des caractères ni des servitudes d'une sculpture de fronton ; on serait tenté d'oublier qu'elle était vue d'en bas, contre un fond, à plusieurs mètres de distance. On a trop de satisfaction, vraiment, à considérer de près l'oreille si fine, les pieds si justement et si soigneusement modelés... : tous détails qu'on ne pouvait cependant discerner, dans les conditions que je viens de rappeler. En sorte que l'auteur de la statue et plus généralement les sculpteurs d'Ægine paraissent avoir été, avant tout et malgré tout, des fervents de la statuaire, portant jusque sur les frontons leur amour du plein volume, obstinément fidèles aux rondeurs de la ronde bosse, même quand il les fallait moins rondes

BIBLIOGRAPHIE : Voir Furtwængler, *Beschreibung d. Glyptothek zu München* (2e éd.), n° 84 ; Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 23 (notice de Collignon)



PLANCHE XV. — HÉRACLÈS.
Glyptothèque de Munich. (*Cl. Hachette.*)

XVI

ZEUS ET HÉRA

MÉTOPE DE L'HÉRAION A SÉLINONTE

Métope trouvée à Sélinonte en 1832. — Musée de Palerme. — Tuf et (partiellement) marbre. — Hauteur, 1 m. 62. — Vers 475 av. J.-C.

Un épisode de l'épopée homérique, très apprécié des anciens, était celui où le poète raconte longuement de quelle façon Héra, pour favoriser ses chers Grecs, sut procurer à Zeus un sommeil non prévu. Voici un bref résumé de cette narration (*Iliade*, XIV, 153 sqq.). Héra cherche comment détourner l'esprit de Zeus, qui pour l'instant est assis sur la haute cime de l'Ida, dominant la plaine; et ce qu'elle imagine de mieux, c'est de s'en venir le trouver, bien parée, séduisante, et de voir s'il ne voudra pas dormir à ses côtés. Elle va donc sur l'Ida ; Zeus l'aperçoit et aussitôt l'amour voile son âme, comme la première fois qu'ils s'étaient unis. Il l'invite à s'approcher, Héra allègue la peur d'être vue, il la rassure en lui promettant l'abri d'une nuée d'or, impénétrable aux regards du soleil. Et Zeus prend sa femme dans ses bras. En même temps, de la terre autour d'eux pousse une herbe nouvelle; lotus, crocus, hyacinthe se dressent à foison pour leur faire une couche ; ils s'y étendent, enveloppés de la nuée d'or où luisent des gouttes de rosée. — Beau motif pour une tapisserie. Mais qu'en fera un sculpteur grec, de la première moitié du Ve siècle? L'art grec n'eut jamais aucun goût pour les spectacles et les choses de la nature; au Ve siècle surtout, l'homme est le centre exclusif de son effort entier. En conséquence, la miraculeuse fête fleurie, évoquée par le poète, s'évanouit totalement. Le lieu de l'action, le mont Ida est rappelé sommairement par ce quartier de rocher où Zeus est assis. Et les deux personnages resteront face à face, eux seuls, sans rien autour d'eux. D'autre part, Héra ne peut encore se montrer parée de ce charme féminin, dont la sculpture fera la découverte et la conquête seulement un siècle plus tard ; d'après l'idéal du temps, qui s'impose particulièrement en pays dorien, elle sera digne et grave, et sa physionomie ne s'éclairera même pas d'un sourire. La scène du tableau sculpté devra donc être très différente de celle du tableau poétique.

Zeus est assis. Son poignet gauche, appuyé au rocher, semble indiquer qu'il vient de se retourner légèrement au bruit de l'arrivée d'Héra. Il a pour tout vêtement un grand himation roulé autour des jambes et du ventre et dont un des pans enveloppe le bas du bras gauche. Son torse est nu. Une couronne ceignait sa tête. On le sent frémissant à la vue d'*Héra* ; un beau rire, qui lui découvre les dents, dit sa joie ; il a déjà saisi, en maître, sa femme par le poignet. Celle-ci, devant lui, est grave comme une statue. Les plis de son chiton et de son himation paraissent participer de la gravité qui est en elle ; et surtout, de sa tête descend un grand voile qui l'enveloppe, peut-on dire, de réserve et de pudicité. Elle vient de l'écarter, d'un large geste du bras gauche ; elle se révèle aux regards de son seigneur, cependant que son visage est toujours impassible. Par l'attitude et la physionomie d'Héra, la scène acquiert une grandeur souveraine et s'élève bien au-dessus du malicieux récit homérique. Le poète nous faisait assister aux manœuvres d'une séduction très calculée ; le sculpteur transforme l'action sans l'affadir et en quelques traits la montre telle, que notre esprit se hausse et que s'éveille en nous un écho du vers admirable :

> L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle...

Un détail de technique mérite d'être signalé. Les métopes de l'Héraion de Sélinonte sont en tuf, mais les parties nues des personnages féminins étaient rapportés en marbre de Paros. L'usage de la polychromie, joint à un souci de beau travail, avait déterminé cet emploi partiel de ce que les Grecs appelaient « la pierre blanche et qui brille ». Héra avait donc les bras et les pieds, le visage et le cou en marbre ; elle était, à la lettre, et moins banalement, celle que l'épopée nomme la déesse aux pieds brillants, la déesse aux bras blancs.

Bibliographie : Voir Hulot et Fougères, *Sélinonte*, p. 293.



Planche XVI. — Zeus et Hera.
Musée de Palerme. (Cl. Alinari.)

XVII

APOLLON

FIGURE DE FRONTON A OLYMPIE

Statue trouvée à Olympie en plusieurs fois, 1876, 1877 et 1879. — Musee d'Olympie. — Marbre. — Hauteur totale primitive (avec la plinthe), environ 3 m. 10. — Vers 465-460 av. J-C.

Nous sommes à Olympie, devant la façade postérieure du grand temple de Zeus. A 16 mètres de hauteur, se développe, sur une longueur de plus de 26 mètres, un fronton sculpté. La scène représentée déborde de fougue et de violence ; car le motif en est ce fameux repas de noces du roi lapithe Peirithoos, auquel les Centaures avaient été invités, et le moment choisi est la fin tumultueuse et sanglante du repas, le moment, comme dit Mathurin Régnier :

> Où les Centaures souz, au bourg Athracien,
> Voulurent, chauds de reins, faire nopces de chien.

Mais, au milieu de cette « chiennerie » et de cette tuerie, se dresse l'Archer divin, *Apollon*, qui, d'un grand geste impérieux du bras droit, semble vouloir commander au tumulte et apaiser la tempête déchaînée. Il vient de surgir, par une apparition soudaine ; non pas qu'il se manifeste matériellement à ceux qui l'entourent : comme l'*Athéna* des frontons d'Ægine, il leur demeure invisible, et son action seule va révéler sa présence.

Il se tient très droit, presque sans autre mouvement que celui de son bras étendu et de sa tête, laquelle est tournée dans le même sens que le bras, en sorte que le regard prolonge le geste. Un léger fléchissement de la jambe gauche sur le genou, par quoi est déterminé un déplacement de la ligne des hanches avec un insensible désaxement du torse, met dans le bas du corps juste ce qu'il faut d'animation pour qu'il n'y ait pas disharmonie avec l'allure agissante des parties hautes. Notons encore la correspondance par croisement (*chiasmos*) entre les quatre membres : comme le bras droit et la jambe gauche se répondent pour le mouvement, pareillement pour l'immobilité se répondent la jambe droite raidie et le bras gauche abaissé, qui portait jadis l'arc (en bronze), à moitié visible. La couleur, dont il subsiste quelques traces, avait ici une remarquable valeur d'effet. L'himation, négligemment enroulé, était rouge foncé : le dieu était donc comme adossé à ce rouge, qui venait verser ses plis par dessus l'épaule droite, les ramenait autour du bras gauche et les répandait enfin de là jusques aux pieds. Rouge aussi, selon l'usage, était la chevelure, sur laquelle posait une couronne ou un bandeau d'or. Cette œuvre, si on en considère l'esprit, ne respire que calme et grandeur. Qu'on la compare à l'*Apollon du Belvédère*, qui s'avance d'un pas ardent qui brandit son arc, de qui la draperie claque au vent, de qui la chevelure s'agite savamment et dont les lèvres sont frémissantes d'impatience : belle statue passionnée, mais dont le romantisme est absolument étranger à l'âme de l'*Apollon d'Olympie*. Celui-là demeure impassible au milieu de la tuerie ; le grand geste qu'il étend au-dessus de la houle semble y projeter le calme qui est en lui ; nul pli à son visage, nulle ombre sur ses traits : nous avons l'image de la force tranquille, de la simplicité unie à la dignité ; l'extérieur ne veut rien exprimer, sauf par un geste, des sentiments qui animent l'intérieur.

La figure, que deux forts tenons, placés à mi-hauteur, fixaient contre le tympan, était faite pour être vue de face, et seulement de face. Un rapide brettelé par derrière a indiqué les lignes principales de la forme, laquelle n'a pas toujours son exact volume. Ce n'est donc plus ici la ronde bosse bien tournante, que nous constations naguère aux statues des frontons d'Ægine (pl. XV). Admirons avec quelle heureuse liberté se mouvait alors la sculpture grecque, puisqu'elle pouvait, d'un atelier à l'autre, quasi dans le même temps, suivre vers un même but des voies si diverses.

Bibliographie : Voir *Olympia*, III : Treu, *Bildwerke in Stein*, p. 69.



Planche XVII. — Apollon.
Musée d'Olympie. (*Cl. Alinari.*)

EURYTION, DÉIDAMEIA (ET PEIRITHOOS)

GROUPE DE FRONTON A OLYMPIE

Groupe trouvé à Olympie en plusieurs fois. 1876 et 1877. — Musée d'Olympie. — Marbre. — Hauteur totale primitive (avec la plinthe), 2 m. 35. — Vers 465-460 av. J.-C.

DANS la légende que rappelle la précédente notice, le premier entre les Lapithes est Peirithoos, leur roi, de qui se célèbre le festin de noces ; le premier entre les Centaures est Eurytion ; la femme au premier rang parmi les femmes, la plus regardée, est Déidameia, l'épousée ; et vers elle naturellement, lorsqu'éclate l'orage, vers la femme du roi lapithe montent les violences du chef centaure. — *Eurytion, Déidameia* et *Peirithoos* formaient donc ensemble, au voisinage immédiat de la statue centrale d'*Apollon* (pl. XVII), un groupe de trois figures, auquel correspondait, de l'autre côté, un groupe semblable. Peirithoos, qui était debout derrière la croupe du Centaure, brandissant un large coutelas, a très malheureusement disparu, ou du moins il n'en reste que de rares fragments sans lien et insuffisants. Mais les deux figures d'Eurytion et de Déidameia ont subsisté en majeure partie.

Le Centaure s'est rué sauvagement sur la femme ; il l'étreint d'une double étreinte, à la fois humaine et équine ; car, de son bras droit, il lui entoure le flanc et, plus bas, d'une de ses jambes chevalines de devant, il lui presse les cuisses et les attire contre lui. Sa brutalité a arraché le péplos sur l'épaule gauche, mis à découvert une partie de la poitrine, et sa main « ivre et nerveuse » s'étale sur le sein nu. Déidameia résiste de toutes ses forces ; son corps tâche d'échapper aux attouchements ; d'un coup de coude en plein visage, elle a frappé l'assaillant, cependant que ses deux mains à elle s'acharnent sur ses deux mains à lui pour les écarter. Eurytion avait sur sa tête chauve une couronne (rapportée en bronze), soit de lierre ou de vigne ; une barbe épaisse, jadis peinte, élargit son gros visage. Déidameia est simplement coiffée en bandeaux sur le front, et le reste de sa chevelure disparaît sous les replis d'un foulard (*mitra*), dont les extrémités viennent se nouer par devant. La lutte forcenée continue : il faut nous figurer au-dessus du groupe, le coutelas de Peirithoos qui se lève et s'abaisse ; déjà, d'un grand coup de taille, il a ouvert sur le crâne insolemment couronné une brèche de 15 centimètres de long, d'où coule le sang rouge. Pour si peu, l'étalon en folie ne dénouera pas son étreinte ; il veut assouvir son rut, d'abord ; il succombera sans avoir lâché sa proie, la pressant encore sous ses mains serrées et ses sabots levés, obstiné dans son attaque autant qu'elle dans sa défense. Mais combien paraîtra surprenante aux personnes mal informées de l'art grec la physionomie de cette femme violentée, qui d'une part déploie tant d'énergie physique et d'autre part a dans ses traits un aspect insensible. Car son beau visage, conservé frais et intact, n'est traversé d'aucune émotion. On serait bien excusable, s'il avait été mutilé, de se le figurer hurlant de colère et d'effroi. Non ; au plus chaud de l'action, il garde sa froideur, comme celui d'*Apollon* (pl. XVII) surgissant dans la tempête garde son calme. Ce n'est point là chose exceptionnelle. La sculpture grecque, qui avait tout à inventer, progressa par étapes. Au temps des frontons d'Olympie, et plus généralement au v[e] siècle, elle n'a pas encore détaillé et étudié le visage, pour en faire le lieu d'une expression morale. La tête forme un ensemble qui obéit, ainsi que le bras par exemple, à l'action du corps ; mais, dans cet ensemble, les traits du visage demeurent immobiles.

Le groupe, fixé au tympan par deux gros tenons, est une façon de haut-relief, qu'on aurait exécuté à part et découpé avant de l'ajuster contre un fond. Seules, les parties hautes des deux figures sont détachées, mais le corps de cheval est tranché net par derrière et n'a que la moitié de l'épaisseur. Certaines incorrections sautent aux yeux ; mais convient-il de les traiter comme des fautes, et croit-on que ce soit par négligence ou ignorance que le sculpteur a fait l'épaule droite d'Eurytion plus large que la gauche et qu'il a enroulé la jambe chevaline en façon de lierre autour des cuisses de Déidameia? Ce n'est pas l'auteur du *Moïse* et de la *Nuit* ou l'auteur de l'*Ombre* et des *Bourgeois de Calais* qui feraient entendre ici une protestation. Michel-Ange et Rodin savaient qu'en certains cas telle déformation du vrai peut se révéler préférable à une reproduction servile et aboutir à un rendu plus pénétrant et saisissant de la vie.

BIBLIOGRAPHIE : Voir *Olympia*, III : Treu, *Bildwerke in Stein*, p. 72.



Planche XVIII. — Eurytion, Deidameia (Et Peirithoos)

Musée d'Olympie (C[illegible])

XIX

HÉRACLÈS ET ATLAS

MÉTOPE DU GRAND TEMPLE A OLYMPIE

Métope trouvée à Olympie en 1876. — Musée d'Olympie. — Marbre. — Hauteur, 1 m. 60. — Vers 465-460 av. J.-C.

La tige vivace des légendes mythologiques, dans la Grèce ancienne, s'étendait en rameaux innombrables qui, eux-mêmes, se ramifiaient le plus souvent en de nombreuses variantes. Ainsi, le voyage d'Hercule, en quête des merveilleuses pommes d'or, était particulièrement chargé d'aventures ; puis, au moment final, se présentaient encore plusieurs versions, selon qu'Hercule avait pénétré ou non dans le jardin secret, gardé par les Hespérides, selon qu'il avait de sa main cueilli les pommes ou les avait fait cueillir par Atlas. Car, dans la même région, aux confins du monde, où croissait le pommier de miracle, Atlas accomplissait la peine éternelle dont Zeus l'avait frappé, de porter sur son dos le poids de la voûte céleste. Et Atlas, que certains disaient être le père des Hespérides, serait allé chercher les pommes, cependant qu'Hercule, à sa place, prenait sur ses épaules le poids du monde. Nous allons voir avec quelle belle franchise et quelle sincérité directe le sculpteur a traduit dans le marbre cette forme de la légende.

Trois figures debout, parallèles l'une à l'autre. A droite, *Atlas* revient du jardin et présente à Héraclès dans ses deux mains les pommes qu'il a cueillies. *Héraclès*, jambes jointes, corps raidi, a sur les épaules et la nuque un gros coussin plié en deux qui lui adoucit le faix ; mais ce faix est lourd à porter : cela se reconnaît à la tête penchée et au geste des deux mains levées, tendues à plat le long du coussin, qui tâchent à soulager un peu. Aussi voit-on, derrière, *Athéna* (jadis reconnaissable à la lance dans la main droite) qui lève également sa main gauche et l'appuie au bord de la voûte céleste, afin d'aider le héros dont elle est la protectrice. Atlas et Héraclès sont nus ; Athéna est vêtue du péplos ouvert, avec repli. Les chevelures et les barbes étaient autrefois peintes et n'avaient pas l'apparence massée d'aujourd'hui ; une couleur, qui tranchait sur celle des cheveux, était réservée au bandeau ceignant le front d'Atlas et, pareillement, au petit *saccos* enfermant le chignon d'Athéna. Le coussin et les pommes avaient aussi leur couleur propre. Enfin, on peut supposer, sur le champ de la métope, par dessus les mains levées d'Héraclès et d'Athéna, une indication de la voûte céleste par un étroit segment de cercle, peint en azur et constellé d'or.

La scène est d'une clarté parfaite. Héraclès, le personnage principal, occupe le milieu ; immobile sous le faix, il en éprouve la lourdeur ; même, le geste charitable d'Athéna souligne à nos yeux qu'il s'agit d'un très dur travail. Dans les douze métopes d'Olympie, consacrées aux travaux d'Hercule et qui sont donc une glorification du héros, celui-ci apparaît toujours comme un bon ouvrier qui n'a pas trop de toute sa force, un vaillant qui ne craint pas, mais qui connaît pourtant la fatigue. La métope du lion, par exemple, le montre après sa tâche accomplie, presque épuisé, à bout de souffle, appuyant sa tête sur sa main avec accablement. Il y a là un réalisme franc, solide et sain, sans excès ni parti-pris, qui dit les choses comme il les voit et les voit comme elles sont. L'exécution, plus attentive et soignée que celle des frontons, ainsi qu'il convenait à de petits tableaux peu nombreux, disposés à l'abri sous un plafond de portique, demeure sobre, serrée et ramassée, en parfaite harmonie avec l'esprit réaliste de la conception. Un grand artiste, ici, a évoqué dans son imagination deux hommes de profil, deux admirables corps nus ; il y a joint une troisième figure de face, une femme que vêt, avec une dignité achevée, le péplos le plus simple et le plus noble : l'œuvre est accomplie ; elle semble avoir poussé d'un seul jet, sans une hésitation, sans un repentir, et elle révèle soudain une fleur immortelle de grave beauté.

Bibliographie : Voir *Olympia*, III : Treu, *Bildwerke in Stein*, p. 173.



PLANCHE XIX. — HÉRACLÈS ET ATLAS.

Musée d'Olympie. (Cl. Alinari.)

XX

HÉRACLÈS A STYMPHALE
MÉTOPE DU GRAND TEMPLE A OLYMPIE

Métope trouvée à Olympie en plusieurs fois, 1829 et 1876. — Musée du Louvre (Athéna, *tête et bras droit d'*Héraclès) *et Musée d'Olympie (reste du corps d'*Héraclès*). — Marbre. — Hauteur, 1 m. 60. — Vers 465-460 av. J.-C.*

Le marais de Stymphale, en Arcadie, était infesté par des oiseaux merveilleux, mais abominables, oiseaux anthropophages qu'armaient des griffes de fer et un bec de fer et qui, en outre, pouvaient décocher, comme flèches, leurs propres plumes qui n'étaient point de plume, mais de fer. Hercule en fit un massacre complet et en purifia la région arcadienne. Comment représenter cet exploit, par la sculpture, dans le cadre très limité d'une métope ? Héraclès debout, tirant de l'arc ; Athéna, suivant du regard le vol de la flèche ; par terre, quelques oiseaux déjà tués : voilà, semble-t-il, la première conception qui s'offrait. Claire et simple, elle laissait pourtant hors du cadre une partie du sujet, puisque le fait capital se passait en plein ciel. Le sculpteur, prenant sa décision avec sa netteté coutumière (dont témoignent, chacune pour son compte, les autres métopes) a voulu ramasser et condenser à l'intérieur du cadre tous les éléments de l'action. Le carnage des monstrueux volatiles a pris fin ; *Héraclès* revient, tenant dans la main gauche son arc (en bronze), qui fut l'arme de son exploit. Il s'approche d'*Athéna* qui l'a assisté, présente sur les lieux ; car le rocher où on la voit assise n'est pas un siège sans signification, il rappelle les montagnes d'Arcadie qui enserraient le vallon de Stymphale. Le héros a rapporté à la déesse deux des oiseaux de fer, qu'elle regarde curieusement ; elle en a pris un, qu'elle tenait dans sa main, contre son flanc gauche, et le second est encore dans la main d'Héraclès. A peine est-il besoin de rappeler que ces oiseaux étaient peints, comme était peint aussi le rocher et peintes encore les écailles qui garnissaient l'égide d'Athéna : ces divers détails, vus à distance, se différenciaient l'un de l'autre et ressortaient avec précision.

Devant cette scène familière, les paroles et comparaisons familières montent aux lèvres. Que cela est simple et sans cérémonie ! Voilà une grande déesse et le plus grand des héros : ne croirait-on pas voir plutôt une jeune pastoure à cotillon court, assise sur un roc élevé d'où elle surveille son troupeau, et causant avec une connaissance du voisinage, qui vient de la chasse et lui montre son gibier, une couple de ramiers ? Telle apparaît souvent Athéna dans les métopes d'Olympie, dépouillée de la hauteur divine, descendue à terre et s'étant mise désormais au niveau de la terre et de l'humanité. Nous l'avons vue déjà, dans la métope d'Atlas (pl. XIX), qui prend sa part du faix qu'Hercule a peine à soutenir. Ailleurs, dans la métope qui montre le balayage des étables d'Augias, non seulement elle est là, debout dans les étables, mais elle a beau avoir son casque en tête et son bouclier sous sa main, elle semble surtout être une vigilante fermière surveillant le travail de son valet... Et ce valet, c'est Hercule ; tout à l'heure il nous apparaissait en portefaix ; plus loin, dans la métope de Géryon, il frappe comme un bûcheron ; ou bien, c'est un gardien de taureaux qui dompte une de ses bêtes... Le réalisme des métopes et des frontons d'Olympie donne toujours cette même note de franchise, de simplicité droite et rustique ; il est sain et savoureux, on le goûte avec délices comme un fruit vivifiant de la fraîche nature.

Bibliographie : Voir *Olympia*, III : Treu, *Bildwerke in Stein*, p. 160.



Planche XX. — Héraclès a Stymphale.

Musée du Louvre (Athéna, tête et bras droit d'Héraclès) et Musée d'Olympie (reste du corps d'Héraclès). *(Cl. Alinari.)*

XXI

JEUNE VAINQUEUR AUX JEUX
STÈLE FUNÉRAIRE

Relief trouvé au cap Sounion en 1915. — Athènes, Musée National. — Marbre. — Hauteur, 0 m. 61. — Vers 470-460 av. J.-C.

UNE plaque de marbre haute, étroite, oblongue ; une seule figure en relief plat, représentée partie de profil, partie de trois quarts ; figure nue, ceignant sa tête d'une couronne ; par conséquent, un athlète vainqueur aux jeux : tel est le signalement sûr qu'on peut donner de cette stèle, encore qu'elle soit mutilée et qu'il en manque la moitié inférieure. L'inscription qui y était gravée sur la plinthe n'indiquait très probablement que le nom de l'homme avec celui de son père. Les renseignements fournis par l'ensemble du monument étaient donc des plus sommaires ; tout juste de quoi faire murmurer au passant qui y jetait un regard : « Un tel, bon athlète, couronné au moins une fois ». Mais quand, comment, en quelle sorte de concours, il n'importe. C'est à ces linéaments généraux, sans nul détail individuel, que se bornait le plus souvent, à l'époque archaïque et au Ve siècle, le mémento d'une stèle funéraire.

Ainsi, nous avons devant nous un athlète vainqueur, qui vient de recevoir la couronne et en ceint sa tête. Cette couronne (en bronze doré) n'existe plus, mais sa présence autrefois est attestée par les quelques trous de scellement forés sur les cheveux. Ceux-ci, serrés d'une fine cordelette, étaient, dans la partie supérieure du crâne, simplement massés, le pinceau se chargeant de les achever ; au-dessous de la couronne, ils tombaient en courtes boucles ondulées recouvrant la joue à moitié ; puis, sur le devant du visage, ils étaient tous ramassés en un gros nœud au milieu du front. Le profil descend droit, très pur ; l'œil, encore de face selon la convention archaïque, n'a pourtant rien de choquant ; un insaisissable sourire éclaire à peine la bouche. Le jeune homme se tenait immobile, tourné vers sa droite, les jambes de profil, le ventre et la poitrine de trois quarts, le bras gauche pendant inoccupé, le bras droit relevé et replié, la main au front n'ayant pas fini d'y fixer la couronne. Son corps est un modèle de plein développement athlétique ; les pectoraux sont nettement découpés, la poitrine ample et capable d'aspirer puissamment ; une vigoureuse saillie au-dessous du rétrécissement de la taille marque l'insertion du muscle grand oblique sur la crête iliaque ; le cou est fort, les épaules larges et bien sorties. Cette chair nue est rayonnante de vie, de santé, de beauté. Mais tant de beauté paraît s'épanouir à l'insu de celui-là même qui en est paré. Constatons, en effet, avec quel air de modestie, de silencieuse discrétion, ce vainqueur arbore le signe de la victoire. Il y a, dans son attitude et dans l'inclinaison légère de son noble visage, je ne sais quoi de réservé, de retenu qui donne à l'acte fort simple qu'il accomplit une sorte de gravité morale. Un sentiment analogue flotte aussi, il me semble, sur l'*athlète Westmacott* (Londres, British Museum), copie d'un bronze où Polyclète avait représenté pareillement un jeune athlète vainqueur, ceignant sa couronne. A la beauté, à la pureté de ces formes nues s'ajoute ainsi une dignité intérieure qui les purifie et embellit encore.

BIBLIOGRAPHIE : Voir *Éphiméris arch.* (en grec), 1917, p. 204 (Staïs).



PLANCHE XXI. — JEUNE VAINQUEUR AUX JEUX.

Athènes, Musée National. (*Cl. de l'École française à Athènes.*)

XXII

NAISSANCE D'APHRODITE

RELIEF DÉCORATIF

Relief en trois parties, découvert à Rome (villa Ludovisi) en 1887. — Rome, Museo Nazionale. — Marbre. — Largeur (en bas), 1 m. 41 ; 0 m. 72 ; 0 m. 70. — Deuxième quart du Ve siècle av. J.-C.

PLUSIEURS explications ont été proposées pour le sujet principal, que reproduit la pl. XXII ; on ne peut guère n'y pas reconnaître la naissance d'Aphrodite et le moment où la déesse émerge du flot, reçue et aidée par les Horés (*Petit hymne à Aphrodite*, 5). La pose penchée des deux Horés est évidemment provisoire et va être suivie d'un redressement de leur taille ; elles soulèveront alors *Aphrodite*, qu'elles ont prise chacune sous une aisselle ; et celle-ci, de son côté, a agrippé des deux mains la nuque de ses deux aides, cependant que son effort d'ascension se marque nettement dans la musculature tendue et aplatie du ventre. Il s'agit donc bien d'une *anodos*, non pas hors du sol, mais hors de l'élément humide ; car les cheveux sont mouillés, ils collent au lieu de flotter ; et le vêtement aussi est mouillé, il adhère au corps de tous ses fins plis. Quant au linge pudique, que tendent en avant les deux Horés et qui servira dans un instant à sécher l'Anadyomène, c'est un accessoire, fourni par le sujet même, dont l'artiste a usé fort habilement pour voiler le bas du ventre.

Après qu'on a embrassé d'un coup d'œil cette composition si simplement ordonnée, où il semble que tous les détails, un à un, doivent se correspondre des deux côtés, c'est ensuite un plaisir savoureux d'analyser, au contraire, leur mille petites différences. Les Horés ne sont pas posées de la même façon sur les galets du rivage incliné. Elles ne sont pas vêtues de même : l'une porte le péplos de laine, qui laisse les bras nus ; l'autre a le léger chiton de toile, qui s'agrafe le long du bras jusqu'au coude et dont la partie supérieure, tirée de bas en haut puis rabattue par-dessus la ceinture, fait une sorte de blouse molle. Les bras des deux Horés ne sont pas également tendus et leurs coudes également infléchis. Le bras au premier plan, chez l'une et chez l'autre, rejoint les genoux suivant une ligne différente, et la main n'est pas au même niveau ni à la même distance relativement au corps d'Aphrodite. Enfin les plis du linge, sous chaque main, tirés autrement, tombent autrement. C'est un charme de découvrir ces menues variantes, où on ne sent jamais trace de recherche, mais qui sont les effets naturels de la vie. Nous avons fait déjà pareille observation à propos de la stèle de Pharsale (pl. IX) : comme il n'y a pas dans la forêt deux feuilles d'arbre pareilles, il n'y a non plus dans la vie deux êtres humains identiques ; et l'art grec créait naturellement de la vie. Il savait aussi y ajouter des finesses délicieuses. Considérons, en effet, l'adorable façon dont s'encadre le col d'Aphrodite entre les boucles inégales des cheveux ; puis l'apparition de cet ourlet supérieur de l'oreille, semblable, dans la masse humide de la chevelure, au bord d'une coquille perdue dans les algues d'un rivage. (N'est-il pas curieux de retrouver le même artifice de coquetterie dans la belle médaille florentine, parfois attribuée à Verrocchio, qui représente Nonnina Strozzi, femme de Bernardo Barbiggio ?) Et il y a encore la retombée légère, par dessus les deux bras tendus de la déesse, des emmanchures des deux Horés, emmanchure épaisse du péplos et emmanchure transparente du chiton... Comme on comprend, en suivant du regard ces jolies choses, que les amateurs romains du siècle d'Auguste, et Auguste le premier, aient tant goûté les œuvres de l'archaïsme grec finissant, et faut-il s'étonner que pareil joyau ait été retrouvé à Rome !

BIBLIOGRAPHIE : Voir Helbig, *Führer in Rom* (3e édit.), II, n° 1286 ; *Ant. Denkmæler*, II, pl. 6 et 7, p. 3 (Petersen) ; *Arch. Jahrbuch*, XXV, 1911, p. 50 et p. 97 (Studniczka).



PLANCHE XXII. — NAISSANCE D'APHRODITE.
Rome. Museo Nazionale. *(Cl. Anderson.)*

XXIII

NAISSANCE D'APHRODITE

Même relief : Faces latérales.

Les deux faces latérales, que reproduit la planche XXIII, font un angle droit avec la face principale. Elles ne comportent qu'un personnage, assis, tournant le dos au grand sujet. Et d'abord on a l'impression qu'ils sont l'un et l'autre indépendants dudit sujet et que même ils l'ignorent. Nous verrons tout à l'heure que la question peut être jugée autrement. D'un côté, une jeune femme vêtue du chiton, étroitement drapée dans un himation qui lui voile en partie la tête, dépose des grains d'encens sur un brûle-parfums. De l'autre côté, une jeune hétaïre nue joue de la double flûte. Opposition complète entre cette nudité et ces draperies, entre cette musique de plaisir et l'acte religieux de brûler de l'encens. (Si j'ose, ici encore, faire un retour vers l'art italien, ce sera pour rappeler que semblable opposition existe entre les deux admirables figures *Amour sacré* et *Amour profane* dans le tableau de Titien à la Galerie Borghèse.) Le contraste continue jusque dans l'aspect des deux coussins : celui où est assis la femme drapée est tout plissé, en harmonie avec les plis des vêtements ; et celui de l'hétaïre est tout lisse, en accord avec les chairs polies. — Revenons maintenant à cette impression que je signalais tout à l'heure, dès la première vue de ces deux faces latérales, et contre laquelle je mettais en garde le lecteur. D'abord, on ne fait guère attention à ce que les deux figures occupent l'une et l'autre une place en trapèze ; le bloc de chacune est taillé comme en serait un destiné à un tympan de fronton ; en conséquence, toutes les deux se soumettent aux servitudes qui dépendent du rampant montant ou descendant ; donc il ne faut pas dire que, puisqu'elles tournent le dos à la scène, elles lui sont étrangères : elles subissent leur place, elles ne l'ont pas choisie. — D'autre part, ces deux femmes assises doivent avoir un rapport, sinon avec la légende même, figurée sur le côté principal, du moins avec la divinité qui en est l'objet. Or, Aphrodite s'intéressait aux amours sérieuses et légitimes, sans négliger les autres ; elle agréait l'hommage du saint encens, et les galants airs de flûte ne lui déplaisaient pas.





PLANCHE XXIII. — MÊME RELIEF : FACES LATÉRALES.
Rome. Museo Nazionale. *(Cl. Anderson.)*

XXIV

LÉGENDE D'ADONIS

RELIEF DÉCORATIF

Relief en trois parties, très probablement découvert avec le précédent. — Boston, Museum of Fine Arts. — Marbre. — Largeur (en bas), 1 m. 60 ; 0 m. 74 ; 0 m. 54. — Deuxième quart du Ve siècle av. J.-C

Ce relief est l'exact pendant du précédent et n'en est pas séparable. Les deux ensemble devaient constituer un emboîtement décoratif aux deux extrémités d'un grand autel, de longueur inconnue. Le bas du relief de Boston est garni d'ornements en volutes, surmontés à l'angle par une large et épaisse palmette. Des ornements pareils garnissaient aux mêmes endroits le relief de Rome ; mais, pour des raisons techniques, ils avaient été faits à part, puis collés contre le gros bloc, et ils ont maintenant disparu (ce qui explique la différence actuelle de largeur).

La face principale (pl. XXIV) montre, assises à droite et à gauche sur un coussin, deux femmes, pareillement vêtues d'un chiton de toile à fins plis et d'un himation de laine qui recouvre plus ou moins la tête. Entre elles deux se dresse *Éros* nu, ses grandes ailes éployées ; il soulève une balance, en partie brisée aujourd'hui, mais dont subsistent les plateaux, chargés chacun d'une minuscule figure humaine, qui est suspendue à la petite corde intérieure, comme un objet qu'on pèse. Il s'agit donc d'une Pesée de sorts. La balance a prononcé, un des plateaux s'incline davantage ; la femme voisine fait un grand geste de contentement, tandis que l'autre s'affaisse désolée. Ces deux figures féminines sont identifiables, par des attributs (poisson et grenade) placés à l'extrême coin du relief, avec la déesse née de la mer, *Aphrodite*, et avec *Perséphone*, la reine du monde souterrain. En conséquence, c'est un litige d'amour entre Aphrodite et Perséphone, que la balance d'Éros vient de juger. Or, chacun dans l'antiquité savait que les deux déesses avaient été transportées d'une égale passion pour la beauté merveilleuse d'Adonis, le fils de Myrrha, et qu'un jugement souverain avait dû finalement intervenir, faisant deux parts de la vie du trop aimé, la moindre pour Perséphone, la meilleure pour Aphrodite.

Bibliographie : Voir *Ant. Denkmæler*, III, pl. 7 et 8, p. 5 (Studniczka) ; *Arch. Jahrbuch*, XXVI, 1911, p. 50 et p. 97 (Studniczka).



PLANCHE XXIV. — LÉGENDE D'ADONIS.
Boston. Museum of Fine Arts. *(Cl. d'après moulage, à Lyon.)*

XXV

LÉGENDE D'ADONIS

Même relief : Faces latérales.

Les deux faces latérales (pl. XXV), en angle droit avec la principale, ne comportent, comme celles de l'œuvre précédente, qu'une seule figure, tournant le dos au grand sujet. D'un côté, un jeune homme nu, assis sur un coussin, joue de la cithare. L'autre face (qui a été mutilée, retaillée et a perdu environ 0 m. 20 de sa largeur primitive) montre une vieille femme, vêtue d'un gros péplos, assise par terre, qui tenait dans sa main droite quelque chose, en quoi on peut deviner une branche d'arbre. Comme il doit exister un lien entre ces deux petites faces et la grande, on reconnaîtra sur l'une le favori des deux déesses, et sur l'autre on trouvera un rappel de sa propre naissance, qui ne fut pas le trait le moins étonnant de son histoire. Car, sa mère Myrrha ayant été changée en l'arbuste qui produit la myrrhe ou l'encens, c'est sous l'écorce odorante que l'enfant commença à palpiter, et nous voyons ici la fidèle esclave domestique, la vieille *trophos* de Myrrha, veillant maternellement sur la plante qu'est devenue Myrrha et d'où va, après les neuf mois écoulés, naître miraculeusement Adonis.

Quoique provenant du même ensemble, les reliefs de Rome et de Boston ne sont pas du même auteur. A cela rien de surprenant : les exemples de la frise de l'Érechtheion, des frontons et acrotères du temple d'Épidaure apprennent combien les Grecs sont allés loin dans la division du travail. On ne peut certes pas attribuer au même ciseau tant de jolies finesses ingénieuses dans la Naissance d'Aphrodite et le faire large et gros, un peu rude, de la Pesée des sorts ni le franc accent de réalisme de la vieille *trophos* aux traits ridés. Mais, s'il y eut deux exécutants, il y a eu un seul maître d'œuvre, réglant et ordonnant la décoration entière, nombrant et disposant les figures, mettant entre elles de savantes correspondances. Ce n'était point hasard, que l'on vît sur un long côté, la nudité de la jeune flûteuse répondant à la nudité du jeune cithariste ; que l'on vît, sur l'autre, l'arbuste à encens répondant au brûle-parfums ; et que derrière celui-ci fût assise la noble dame amplement drapée, et derrière celui-là fût accroupie l'humble vieille servante, aux cheveux courts, au vêtement rude.



PLANCHE XXV. — MÊME RELIEF : FACES LATÉRALES.
Boston. Museum of Fine Arts. *(Cl. d'après moulage, à Lyon.)*

XXVI

FEMME EN PÉPLOS OUVERT
STÈLE FUNÉRAIRE

Relief de provenance inconnue : en dernier lieu à Venise, Palais Giustiniani-Recanati. — Musée de Berlin. — Marbre. — Hauteur. 1 m. 42. — Vers 460 av. J.-C.

Le développement du péplos, jusqu'à la magnifique draperie dont s'ennoblissent les jeunes filles de la frise du Parthénon et les *Caryatides* de l'Érechtheion, se répartit, quand on l'examine théoriquement, en plusieurs étapes successives. L'analyse si pénétrante de Léon Heuzey, dans son précieux chapitre sur le *Péplos des femmes grecques*, nous fait suivre tout le détail de ces étapes à partir du vêtement très primitif que portaient les jeunes Lacédémoniennes. Des gens, qui n'étaient pas de Sparte, reprochaient à celles-ci de marcher jambes nues et péplos ouvert ; on les appelait *phainomérides*, « celles qui montrent leurs cuisses » ; et un texte ancien précise : « Elles sont sans ceinture et sans chiton, et n'ont qu'un petit himation agrafé par une fibule sur chaque épaule ». Mais, continue Heuzey, les autres villes grecques n'avaient pas des coutumes aussi strictes. « Lorsqu'une femme avait obtenu par le tissage un rectangle d'étoffe de dimensions plus grandes que le maigre péplos des jeunes filles spartiates, elle était naturellement amenée à rabattre, sous la morsure des fibules, tout ce qui, dans le sens de la hauteur, dépassait sa propre taille. Le châle de laine, tout en restant ouvert sur l'un de ses côtés, se recouvrait ainsi lui-même dans sa partie supérieure ; il se doublait d'un vêtement de dessus plus ou moins long, mais tenant d'une seule pièce à la partie de dessous, sans aucune couture. De même, si les proportions en largeur excédaient aussi celles du buste, les bords libres retombaient le long de l'ouverture latérale en cascades de plis qui étoffaient singulièrement le costume. » Voilà une première étape. La stèle de Berlin nous en montre l'illustration parfaite.

Cette figure de profil, qui offre son côté droit, n'a point de chiton sous son péplos, et il n'y a pas de ceinture par dessus : le carré de laine, avec une fibule sur chaque épaule, c'est tout. Mais l'étoffe était assez longue pour qu'on en rabattît une part, pour qu'on y fît un repli, d'où résulte en haut une double épaisseur. Je poursuis la description, en tirant du même chapitre de Heuzey les expressions les plus adéquates à l'objet : « Sur la gauche de la figure, du côté opposé à la grande ouverture latérale et à la chute de draperies qui s'y produit, on voit très bien comment la fibule laisse entre les bords du repli un passage de longueur suffisante pour que le coude y rentre à volonté et que l'avant-bras s'y appuie comme sur une large emmanchure. De ce côté, où la draperie est en partie fermée, sauf pour le passage du bras, les plis tombent de l'épaule en cercles ou plutôt en ellipses concentriques, et ne descendent qu'à mi-hauteur. Du côté droit, au contraire, l'ouverture totale du vêtement laisse la partie excédente du repli accuser ses angles par des spirales naturelles... »

Le péplos, si noble et si beau dans son extrême simplicité, fait l'intérêt principal de ce relief. Car, de sujet, il n'y en a pour ainsi dire pas ; du moins, ce n'est qu'un de ces motifs à peine définis qui sont d'usage dans les stèles funéraires : la jeune femme tient sur sa main gauche une boîte ronde, dont le couvercle est par terre, et son autre main en tire quelque objet, un collier peut-être (autrefois indiqué en couleur). Cette action semble n'avoir pour but que de provoquer un geste des deux bras, qui les sorte d'entre les plis du vêtement ; et l'essentiel reste toujours le calme péplos, sans mouvement, mais si vivant, plein de pudeur et de dignité.

La stèle est surmontée d'une superbe palmette, largement et grassement taillée, qui occupait à elle seule plus du quart de la hauteur totale. Quand des couleurs autrefois y brillaient, une puissante flamme décorative semblait surgir de la tête du petit monument.

Bibliographie : Voir *Ant. Denkmæler*, I, pl. 33, p. 20 (von Schneider). — Pour la draperie, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, chap. V.



PLANCHE XXVI. — FEMME EN PEPLOS OUVERT.
Musée de Berlin (Cl. Hachette).

XXVII

UNE DÉESSE

" VESTA GIUSTINIANI "

Statue de provenance inconnue ; jadis à Rome, Palais Giustiniani (où elle était, peut-on dire, inaccessible). — Toujours à Rome, Museo Torlonia (où elle est toujours, m'écrit-on d'Italie, « absolument inaccessible »). — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (avec la plinthe), 2 m. 03. — Vers 460 av. J.-C. (date de l'original).

ENTRE le péplos ouvert, sans ceinture (pl. XXVI), et le péplos fermé, avec ceinture, il est facile de concevoir plusieurs étapes. Les œuvres d'art nous montrent quelquefois le péplos partiellement clos : tantôt cousu seulement dans sa partie supérieure et laissant la jambe nue ; tantôt, au contraire, cousu depuis la hanche jusqu'au pied, l'ancienne ouverture subsistant au-dessus. Quelques points encore, et la pièce d'étoffe sera close du haut en bas. Je recours de nouveau, ici, à la magistrale étude de Léon Heuzey.

« L'instinct de pudeur naturel aux femmes amena de bonne heure les femmes grecques à se servir de l'aiguille pour réunir et clore par une couture les deux lisières flottantes du péplos. Par cette modification, on obtint une forme nouvelle et beaucoup plus pratique du même vêtement, celle que nous appellerons le péplos fermé. Les parties nues se trouvèrent complètement enveloppées et couvertes par l'étoffe, qui conserva au besoin, suivant ses dimensions, la faculté d'être repliée, comme aussi d'être serrée par une ceinture... Quand le péplos s'ouvrait sur le côté, l'ajustement était nécessairement asymétrique. Maintenant, l'ouverture étant supprimée, il se distingue, au contraire, par une symétrie remarquable. Les fibules agrafées aux épaules déterminent pour les bras deux passages parfaitement égaux, dont les retombées elliptiques se contre-balancent l'une l'autre et se relient de face par une ligne d'un bel effet. Si, comme il arrive souvent, l'étoffe est un peu longue, la femme, par un mouvement instinctif, la remonte plus ou moins au-dessus de la taille et la serre par une ceinture. Ainsi se produit tout naturellement le renflement de plis bouffants auquel les Grecs donnaient le nom de *colpos*. Il accompagne et soulève légèrement le bord arqué du repli. Tout le haut du corps se trouve ainsi largement enveloppé, tandis que le bas de la robe se resserre et tombe presque droit le long des jambes, à grands plis verticaux. Il y a là, entre les deux parties, un effet d'opposition, et la base naturelle de la figure y gagne en élégance. »



PLANCHE XXVII. — UNE DÉESSE (VESTA GIUSTINIANI).

Rome, Museo Torlonia. (Cl. Amministrazione del Moltiplico.)

XXVIII

UNE DÉESSE

“ VESTA GIUSTINIANI ”

Même statue, vue de dos.

FAISONS maintenant le tour de cette noble statue ; voyons-la de dos, puisque nous n'en connaissons encore que la partie antérieure ; et revenons, à cette occasion, à ce péplos que nous devons trouver aussi beau par derrière que par devant. Oui, en effet, il est aussi beau, il n'est pas différent, et la déesse n'y apparaît pas avec une moindre noblesse.

Quelle grandeur peut rayonner d'une ordonnance si simple, quelle majesté peut résulter de l'union de cette sobre étoffe aux plis droits et d'une attitude calme et digne, voilà ce dont témoigne avec une autorité sans pareille la statue du Musée Torlonia. A son péplos, qui a la stabilité et la pureté de lignes d'une colonne dorique, s'ajoute seulement une légère calyptra, voile de tête, qui descend sur les bras jusqu'au coude et, par derrière, distribue ses plis sur chaque épaule suivant une ordonnance stricte et sévère, qui a quelque chose d'hiératique et n'exclut cependant pas la vie.

A présent, nous avons sous les yeux la déesse entière; nous pouvons revenir devant elle, pour lui jeter un dernier coup d'œil embrassant l'ensemble.

Immobile, elle dresse sa haute taille. Le cylindre cannelé de la partie inférieure du péplos laisse à peine deviner, par la saillie du ventre à droite, une légère inflexion de la jambe opposée : et, en effet, le talon gauche est un peu relevé. Le buste fier se modèle de façon incomparable par le relief de quelques lignes sur le repli du vêtement. La main gauche tenait un sceptre, et le poignet droit s'appuie sur la hanche d'un geste volontaire et énergique. La tête, petite et fine, le paraît d'autant plus qu'elle n'a presque pas de front, par suite de l'avance des cheveux ; tourné un peu à droite, le visage tend, hors de l'encadrement de la calyptra, un regard net, une bouche fermée, une mine serrée et sévère.

L'œuvre est divine et souveraine : comment la nommer? Son air d'austérité fit adopter pour elle autrefois le nom d'Hestia, la grave déesse du foyer ; mais plutôt elle peut être une Déméter, voire une Aphrodite. C'est, en tout cas, une fière figure, la reine de cette petite troupe de statues du même temps, qui sont pareilles par le serré des formes, la sobriété du geste, la physionomie un peu dure et surtout le sens de la tenue et de la noblesse dans l'usage du péplos. Quelle que soit l'origine de ces sculptures, quels qu'en soient les auteurs, l'âme dorienne les a inspirées et toujours vit en elles ; l'esprit dorien s'y réfléchit comme en un pur miroir. Contemplons ce miroir avec respect, laissons-nous docilement guider par cet esprit : nous pénétrerons jusqu'au cœur de l'art grec. Il faut regarder la *Vesta Giustiniani* comme on fait la colonne aux droites cannelures d'un temple dorique contemporain : on y trouve le même genre de beauté haute et distante, un peu fermée, un peu secrète, profonde et éternelle.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, nº 212. — Pour la draperie, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, chap. V.



PLANCHE XXVIII. — UNE DÉESSE (VESTA GIUSTINIANI).

(Même statue, vue de dos) (Cl. d'après moulage, à Lyon).

XXIX

DANSEUSE D'HERCULANUM

Statue trouvée à Herculanum en 1754. — Musée de Naples. — Bronze, copie d'un original en bronze. — Hauteur (avec la plinthe), 1 m. 53. — Vers 460 av. J.-C. (date de l'original).

Entre les statues de bronze, retrouvées au théâtre d'Herculanum, auxquelles on attribue l'appellation de *Danseuses*, celle-ci paraît le mieux justifier ce nom. Le geste cadencé des bras et des mains agrippées chacune à un pan d'étoffe fait penser matériellement à quelque danse du voile ou du mouchoir, mais surtout évoque le souvenir de ces danses antiques, sérieuses et lentes, qui étaient une mimique expressive, où les mains et les bras avaient le rôle principal. Il ne faudrait d'ailleurs pas préjuger du genre de la danse d'après la physionomie de la danseuse. Celle-ci a les traits impassibles et graves, avec, croirait-on, un fonds de morosité. Mais on ne doit pas accorder à cet extérieur une valeur positive, comme s'il était l'exacte projection d'un état intérieur. Nous savons par maint exemple que telle était la marque du temps où naquit la statue, surtout dans la région, très probablement dorienne, qui la vit naître. Sa danse pouvait devenir tout d'un coup pathétique et violente, sans que son visage se modifiât, non plus que l'assaut du Centaure ne fait perdre leur calme aux traits de Déidameia (pl. XVIII). Les jambes renseignent mieux : presque immobiles, répondant au peu d'animation des bras, elles avertissent que, pour l'instant du moins, la mesure est ralentie.

La chevelure descend très bas sur le front, où elle est cerclée d'un mince bandeau incrusté d'argent ; deux ou trois grosses boucles courtes tombent derrière chaque oreille. Les yeux, rapportés en pâte colorée, brillent d'un éclat dur. La jambe gauche se raidit sous les belles cannelures du péplos ; la droite est un peu ployée, et le genou, venant heurter l'étoffe, y fait courir un frisson de mouvement. Le chiton n'existe pas sous le péplos ; celui-ci est fermé, et il est serré d'une ceinture que cache le renflement des plis bouffants du colpos. Enfin il y a un repli, et l'intérêt principal de la figure consiste dans l'emploi qui est fait de ce repli. Nous avons vu que la *Vesta Giustiniani* (pl. XXVII-XXVIII) avait la tête voilée d'une petite calyptra en façon de mantille. Mais, à défaut de la calyptra, les femmes grecques pouvaient encore se voiler la tête aussi bien, grâce au repli de leur péplos, et cela était également possible avec le péplos ouvert comme avec le péplos fermé. C'est de quoi la statue d'Herculanum offre le plus clair exemple. « Elle a saisi de ses deux mains écartées les bords extrêmes du repli, et l'on prévoit qu'elle va le relever pour s'en couvrir la tête. Les prémisses de l'action en disent la conséquence. C'est un geste naturel, qui n'est pour cela ni moins beau ni moins expressif. Les deux angles du repli étant, comme le reste du vêtement, réunis par la couture, toute cette partie formera un cercle continu et une sorte de cloche qui se rabattra autour du visage » (Heuzey)

Bibliographie : Voir Ruesch, *Guida d. Museo di Napoli*, n° 846 ; Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 38. — Pour la draperie, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, chap. V.



PLANCHE XXIX. — DANSEUSE D'HERCULANUM.

Musée de Naples. (Cl. Alinari.)

XXX

FEMME NUE

“ VÉNUS DE L'ESQUILIN ”

Statue trouvée à Rome, sur l'Esquilin, en 1874. — Rome, Palais des Conservateurs. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (avec la plinthe), 1 m. 55. — Vers 450 av. J.-C. (date de l'original).

CETTE petite statue est, par certains côtés, une manière d'énigme, dont la solution ne se découvre pas nettement. D'abord, l'auteur de la copie lui donna un sens que n'avait sûrement pas l'original. Il a ajouté les accessoires placés contre la jambe droite : ce coffret fleuri, dont on ne voit qu'une face, puis ce haut vase fin, imité d'un modèle en métal, sur lequel tombe et se répand la draperie. Autour de ce vase, dans l'étroit encadrement qu'a ménagé une savante disposition de l'étoffe, s'enroule le serpent égyptien (*uraeus*), le serpent d'Isis. Nous devons donc regarder vers les combinaisons plastiques issues du syncrétisme alexandrin et reconnaître ici une *Isis-Aphrodite*. Mais une telle association était absolument étrangère au siècle qui vit naître l'original dont s'inspira, pour l'essentiel de son œuvre, l'auteur de la statue en marbre. Que représentait donc cet original ? Il y a là une première incertitude, car le nom d'Aphrodite ne s'impose en aucune façon, et peut-être aurait-on raison de préférer celui d'Atalante, la vierge guerrière et chasseresse, l'égale des héros et des plus vaillants athlètes, que des vases peints du Ve siècle nous font voir nue, s'apprêtant pour l'épreuve. Cependant un doute reste possible.

Quel que soit son nom, cette femme est nue. Un foulard sur ses cheveux, des sandales sous ses pieds, font toute sa vêture. En cela consiste l'intérêt capital de l'œuvre. Car la nudité féminine dans la statuaire est chose inconnue au Ve siècle ; or, avec cette statue, nous n'avons pas encore franchi le milieu de ce siècle. Les vases peints, la sculpture en bas-relief (pl. XXIII), les petits bronzes nous présentent quelques rares exemples de femmes nues ; mais non la statuaire. L'original de la *Vénus de l'Esquilin* a été, autant que nous sachions, la première statue, purement grecque, représentant en ronde bosse la femme nue. Et n'est-ce pas chose deux fois fâcheuse, que nous ne puissions connaître le nom ni la qualité d'une figure, qui est à ce point exceptionnelle et nous paraît même unique dans son temps ?

Le poids du corps porte sur la jambe droite ; la gauche est détendue, un peu ployée, le talon a quitté le sol ; mais les deux jambes restent aussi rapprochées que possible, quasi collées l'une à l'autre. Le torse s'allonge en haut, par suite du mouvement des bras, tous deux levés, et s'activant au travail de la coiffure. Les cheveux sont peignés, rangés ; il s'agit maintenant de fixer sur eux une *mitra*. La main gauche (conservée en partie) appuie sur le chignon, le maintient, cependant que la droite guide souplement le foulard, déjà roulé plusieurs fois autour de la tête et qui va bientôt venir s'appliquer contre le chignon et former poche pour le contenir. La tête, naturellement, se prête avec docilité au travail des mains sur elle et autour d'elle : c'est pourquoi elle s'incline en avant et sur la droite. Il n'y a là nulle intention de coquetterie ; le mouvement de la tête est tout juste une suite du mouvement des bras, et son inclinaison est en rapport exact avec l'obliquité de la ligne des épaules. Le corps développe les qualités d'une belle plante humaine, vigoureuse, pleine de santé et de force. Mais cette force semble se ramasser au lieu de s'épanouir ; elle a quelque chose de serré et de condensé. Les petits seins durs, très espacés, ne commandent point la forme de la large poitrine ; plus bas, le contour des hanches accuse à peine un léger renflement. La chair n'a rien de coulant, de « souef », comme disait le vieux français ; elle aurait plutôt la verdeur d'une chair d'éphèbe, durcie par la palestre. C'est nudité féminine (chose si rare pour l'époque !), mais sans le vrai physique féminin, sans les fines douceurs et les charmes souples de la chair féminine. Tant de fermeté pleine et serrée dans les lignes de ce corps ; d'autre part, tant de fixité dans les traits de ce visage, tant de calme dans cette physionomie : l'harmonie de l'ensemble est irréprochable

BIBLIOGRAPHIE : Voir Helbig, *Führer in Rom* (3e éd.), I, n° 939.



Planche XXX. — Femme nue.

Rome. Palais des Conservateurs. (Cl. Anderson.)

XXXI

NIOBIDE BLESSÉE

"NIOBIDE DES JARDINS DE SALLUSTE"

Statue trouvée à Rome, dans les Jardins de Salluste, en 1906. — Rome, Museo Nazionale. — Marbre. — Hauteur, 1 m. 49. — Vers 450-440 av. J.-C.

CETTE statue est une Niobide blessée, dont nous ne tenterons pas de chercher l'origine. Bornons-nous à considérer la *blessée*. Elle courait, elle fuyait, une flèche l'a atteinte entre les épaules, et sa course se termine en un affaissement ; ses jambes ne la portent plus, elle fléchit, son genou gauche est près de toucher le sol. Son torse se raidit, sa tête douloureuse se renverse en arrière, cependant que ses deux mains sont déjà au siège de la blessure : la main gauche presse convulsivement contre le dos le péplos, et la droite tâche d'atteindre la flèche afin de l'arracher. Pourquoi désigner cette draperie croulante, au lieu du terme vague et général d'himation, par le mot péplos, qui implique une forme déterminée? Mais c'est que ladite forme existe ici, car la partie de vêtement que la main gauche retient contre le dos est le haut d'un péplos avec son repli. Il est certain que, naguère, quand le calme régnait avant la subite explosion du courroux divin, la Niobide était vêtue d'un péplos ouvert, avec long repli, sans ceinture, et que la dignité de son costume en égalait la simplicité (cf. pl. XXVI). Mais, à présent, les deux fibules sur les épaules se sont détachées ; le péplos tombe et, comme il n'est pas accompagné d'un chiton par dessous, le corps se révèle nu.

Cette nudité est présentée avec un art très savant. Par derrière, elle n'existe pas, le péplos étant maintenu en place, comme nous l'avons dit. Par devant, la cuisse droite tendue arrête le vêtement dans sa chute, détourne le flot des plis et les fait couler le long de la jambe gauche : ainsi se trouve voilé de façon heureuse le violent écart d'entre-cuisses, en même temps qu'est assuré à la lisse nudité du ventre et de la cuisse gauche un cadre sillonné de plis accidentés, d'où les nus reçoivent une valeur singulière. En somme, tous les nus de la statue, c'est, outre les bras, la partie antérieure du torse et de la cuisse gauche. Le revers est tout entier drapé, et les nus du devant s'en détachent comme relief sur un fond. — On rapproche souvent, à cause de leur nudité, partielle chez l'une, totale chez l'autre, la *Niobide des Jardins de Salluste* et la *Vénus de l'Esquilin* (pl. XXX). Mais il convient de mettre les deux œuvres chacune à sa place : la première est une sculpture qui avoisine la catégorie des reliefs, tandis que la seconde est une statue. La *Niobide* s'apparente à la flûteuse assise du relief Ludovisi (pl. XXIII) ; elle pouvait être plus proche encore de la *Polyxène* au péplos arraché, peinture de Polygnote ; mais l'original de la *Vénus*, offrant de toutes parts sa nudité totale et bien tournante, demeure jusqu'à présent unique dans la statuaire du Ve siècle. Cela dit, reconnaissons que, chez la *Niobide* comme dans la statue de l'Esquilin, le nu offre les mêmes traits : ferme vigueur, robustesse serrée, netteté sans vénusté ; nus de palestre plutôt que de gynécée.

On a eu l'idée de confronter la *Niobide* avec certain passage de l'*Hécube* d'Euripide (557 sqq.). Le héraut Talthybios fait à Hécube le récit de la fin de Polyxène : la noble victime, réclamée par l'ombre d'Achille, a souhaité mourir libre, sans qu'une main la touchât, en s'offrant d'elle-même au couteau ; et, quand Agamemnon eut ordonné qu'on ne la touchât pas, « ... alors, ayant pris son péplos, du haut de l'épaule elle l'arracha jusqu'au milieu du ventre vers le nombril, et elle découvrit ses seins, sa poitrine, d'une beauté de statue ; puis, ayant fléchi vers la terre un genou, elle dit... ». Or, jetons un regard sur la *Niobide*, sur cette jambe ployée dont le genou va toucher le sol, sur ce péplos écarté du corps, sur cette belle poitrine offerte : l'identité est quasi complète entre la description littéraire et l'œuvre du sculpteur. La *Niobide* montre, dans la nature de la draperie, dans l'agenouillement, dans la pose renversée qui tend les seins et découvre tout le cou, la plus exacte ressemblance, trait pour trait, avec la fille d'Hécube, quand elle dit, prête à mourir et s'offrant : « Tiens, voici ma poitrine,... frappe-la,... ou bien voici mon cou... » Alors, il ne faut plus qu'un peu d'imagination pour se figurer Euripide découvrant quelque part, sur un fronton, cette *Niobide* blessée et mourante, la contemplant, emportant en lui son image, puis s'en inspirant dans ces vers d'*Hécube*, où justement il compare Polyxène à une statue.

BIBLIOGRAPHIE : Voir *Ausonia*, II, 1907, pl. I-III, p. 3 (Della Seta) ; *München. Sitzungsberichte*, 1907, p. 207 (Furtwængler).



Planche XXXI. — Niobide blessée.
Rome. Museo Nazionale. *(Cl. Danesi.)*

XXXII

APOLLON

" APOLLON CHOISEUL-GOUFFIER "

Statue de provenance inconnue, ayant fait partie de la collection Choiseul-Gouffier. — Londres, British Museum. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 1 m. 80. — Deuxième quart du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).

L'ORIGINAL de cette statue était renommé dans l'Antiquité : cela nous est attesté par le grand nombre de copies qu'on en a déjà retrouvées. Les plus complètes et les meilleures sont l'exemplaire Choiseul-Gouffier et un deuxième à Athènes, appelé autrefois par erreur *Apollon « à l'omphalos »*. On ne sait malheureusement pas à quel artiste attribuer la paternité de l'œuvre, et l'on n'ose pas prononcer un nom. La figure représente Apollon qui tenait dans une main l'arc et dans l'autre, peut-être, une branche de laurier. Donc, un dieu ; mais, sans les attributs, ce pourrait être un athlète, et des archéologues ont même fait effort pour démontrer que c'en était bien un. Conçoit-on, en effet, plus noble forme athlétique? Ne sent-on pas, dans chacun de ces muscles et sous chacun de ces contours, le travail incessant de la palestre pour atteindre à un idéal de force et de beauté? Mais nous savons que c'est également pour la race divine et pour celle des hommes que travaillait la palestre grecque, et que la statuaire ne pouvait créer les dieux que semblables aux hommes, puisqu'elle faisait d'autre part les hommes beaux comme les dieux.

Le visage, un peu amenuisé par ces boucles épaisses qui tombent jusqu'aux sourcils et ne laissent à découvert qu'un petit triangle au milieu du front, est remarquable par l'allongement et la minceur de son ovale, puis par son air sérieux, auquel la bouche semble même ajouter une nuance de quasi-dédain et de hauteur. Mais, comme la même expression dans le même visage un peu étréci, sur la même tête un peu petite, se retrouve en certaines statues contemporaines d'un type tout différent, il ne faut sûrement pas lui attribuer une valeur positive, en relation avec la personnalité d'Apollon : c'est la marque du temps et peut-être d'une direction artistique. La statuaire n'a pas encore entamé les ressources d'expression morale que contient le visage humain ; mais, à partir des premières années du Ve siècle, elle réagit visiblement contre l'éternel sourire des physionomies archaïques. Peut-être en telle région, en tel atelier, ce mouvement de réaction, vague et instinctif ailleurs, aura été plus voulu, plus raisonné, plus clairement dirigé.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Smith, *Catal. greek sculpt. in British M.*, I, n° 209 ; Studniczka, *Kalamis*, p. 66, pl. 9.



PLANCHE XXXII. — APOLLON
Londres, British Museum. (Cl. Mansell.)

XXXIII

APOLLON

" APOLLON CHOISEUL-GOUFFIER "

Même statue, vue de dos.

TOURNONS le socle, monté sur galets, qui porte le moulage ; la statue nous présente en plein un dos admirable, aux formes accomplies qui ne le cèdent nullement à celles de la poitrine. On peut longuement jouir, se « régaler » les yeux de cette belle musculature, et si simple, parce qu'elle est la perfection même. Et que nous regardions par derrière, que nous regardions par devant, c'est toujours le même sujet d'admiration. — Si on oublie les différences d'âge et de dimensions qui séparent la présente figure et la statue d'éphèbe que nous avons étudiée précédemment (pl. XIII), on les trouvera très voisines l'une de l'autre. C'est toujours la même pose immobile, avec un genou légèrement fléchi et un très faible désaxement du torse ; c'est la même tranquille assurance ; c'est la même sève puissante circulant à l'aise dans une plante saine et vigoureuse. A elles deux s'appliquent fort bien les mots par lesquels Lucien caractérisait en bloc les statues de ce temps : « précises, un peu dures et tendues, exactes et serrées de lignes ». Mais l'*Apollon Choiseul-Gouffier*, par cela qu'il est moins jeune et que ses formes sont plus développées, présente ces caractéristiques plus nettes et plus fermement soulignées. Tout le corps semble gonflé d'une vigueur prête à l'action. Le torse, siège principal de cette vigueur, est magnifique, surtout vu de derrière ; car, par devant, il y a quelque raideur dans le dessin de l'aine et du ventre, puis dans la ligne horizontale qui limite en haut le pubis. On peut même dire qu'il subsiste dans les épaules quelque chose encore de la gaine du *couros* archaïque : un rien, à peine perceptible ; cela existe pourtant.

La tête, petite, est couronnée d'une chevelure abondante, qui serait longue si elle s'étalait suivant la règle des statues du VIe siècle. Mais, au Ve siècle, l'usage devait prévaloir, de porter les cheveux courts ; et il y eut d'abord une mode intermédiaire, consistant à garder les cheveux longs, mais sans les laisser flotter. Le jeune éphèbe de la planche XIII les a roulés autour d'un cercle rigide et il en a fait autour de sa tête une épaisse couronne. Dans l'*Apollon*, ils sont, par devant, coupés en sorte que leurs boucles recouvrent, sans aller au delà, les tempes et le front ; par derrière, ayant toute leur longueur, ils forment deux nattes tressées, lesquelles sont ramenées jusqu'au-dessus du front, où elles sont nouées ensemble par leurs extrémités après avoir cerclé le crâne entier.



Planche XXXIII. — Apollon.

(Même statue, vue de dos.)

Londres, British Museum. *(Cl. d'après moulage, à Lyon.)*

XXXIV

UN POÈTE

Statue de provenance inconnue. — Paris, Louvre. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 1 m. 68. — Milieu du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).

ENTRE tant de figures impersonnelles et idéales, hommes ou dieux, qu'a produites la statuaire grecque dans la première moitié du Ve siècle, un portrait, une statue-portrait est un fruit des plus rares. Considérons donc avec intérêt le marbre du Louvre, qui représente un porte-lyre, passant devant nous, sa lyre à la main. C'est un homme de taille plutôt courte, d'âge mûr, bien en point, qui s'achemine d'un pas assuré et rapide. Il est vêtu d'un himation drapé de la façon suivante : un pan, posé sur l'épaule gauche, retombe par devant et sur le bras gauche ; puis le reste du vêtement, tiré de derrière en avant, contourne le flanc droit, couvre le ventre, est rejeté enfin sur l'avant-bras gauche. Restent nus, par conséquent, les trois quarts de la poitrine et le haut de l'épigastre, ainsi que l'épaule et le bras droits. Les pieds sont chaussés de jolies sandales, avec deux languettes pour protéger le talon et le cou-de-pied, une large bande par-dessus les orteils, puis un entrecroisement de lanières qui s'achèvent en long nœud souple. Tous ces détails charment par leur élégance aisée et fine. La lyre que tient la main gauche a la forme ordinaire, celle d'une carapace de tortue, que prolongent deux minces cornes divergentes, un peu incurvées ; mais on doit, par la pensée, ajouter autour de la caisse sonore divers compléments, le chevalet ou joug, les cordes, etc..., peut-être aussi le petit plectron, maintenu par un cordonnet. Ces menues choses avaient été l'objet d'un soin délicat ; et il ne faut pas douter que, dans la statue originale, la lyre entière ne fût dorée, comme aussi les courroies et pièces enjolivées des sandales.

La tête du personnage offre au jugement un petit problème malaisé. Car il est certain que, en cette partie, le copiste n'a pas reproduit fidèlement son modèle. Pour quelque raison et sous quelque influence qu'il ait agi, sûrement il a modernisé la tête ; il y a introduit des traits que ne connaissait pas encore l'art du Ve siècle. Nos yeux doivent tâcher de la voir sous un aspect plus généralisé, je dirai même plus schématique, moins voisin du caractère individuel, plus conforme en somme au type de certaines têtes, à longue barbe et cheveux courts, de la période dite de « style sévère », comme par exemple le « *Phérécyde* » de Madrid.

Et maintenant, où va-t-il, ce poète à la démarche allègre ? Il semble pressé d'arriver. Empruntant le geste fréquent des figures féminines archaïques qui relèvent d'une main leur chiton traînant, il a pris lui aussi quelques plis de son himation et il les relève un peu de la main droite pour mieux dégager sa marche. Ce n'est plus tout à fait le geste coquet et gauchement maniéré des anciennes *corés*, c'est un geste naturel pour écarter la gêne possible du vêtement. Par là, comme d'ailleurs par toute son allure, la statue du Louvre rappelle la petite *Artémis de Pompéi* au Musée de Naples, cette jeune personne si vive, si alerte, que l'on imagine se faufilant avec prestesse par les rues étroites que remplit la foule. Et peut-être les deux artistes, auteurs de l'une et de l'autre statues, ont-ils obéi à la même inspiration : représenter, après tant de figures immobiles, une figure se mouvant, ayant sauté (dirai-je) à bas de son piédestal, et marchant, et heureuse de marcher. Quant à désigner un but à cette marche, cela est impossible ; ira-t-on supposer que le poète s'empresse vers une assemblée réunie pour l'entendre, qu'il se dirige avec sa lyre d'or vers la tribune d'où ses chants s'épandront ?... Et nous ne saurions davantage déclarer ni seulement soupçonner qui était ce poète ; toute indication d'ordre iconographique fait défaut. Qu'il serait bon de pouvoir — mais on ne le peut — nommer Pindare !

BIBLIOGRAPHIE : Voir *Wien. Jahreshefte*, III, 1900, pl. 1 et 2, p. 78 (Wolters).



PLANCHE XXXIV. — UN POÈTE.
Paris. Musée du Louvre. (*Cl. Hachette.*)

XXXV

DISCOBOLE
(ŒUVRE DE MYRON)

Statue aussi rapprochée que possible de l'original de Myron : elle a été reconstituée à Rome, Museo Nazionale, avec des parties empruntées aux meilleures copies connues : la statue de marbre découverte à Castel Porziano en 1906 et conservée à Rome, Museo Nazionale, a fourni le corps ; une autre, conservée aussi à Rome, Palais Lancelotti, a fourni la tête ; le tronc d'arbre contre la jambe gauche a été supprimé, et le moulage a été patiné, couleur de bronze. — Hauteur (depuis le sommet de l'épaule droite jusqu'au sol où pose le pied), 1 m. 38. — Milieu du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).

DURANT tout le VIe siècle et jusque dans la première moitié du Ve, on descend le cours d'une statuaire calme, sage, presque immobile et sans action. La frontalité règne, et elle impose ses formes rigides. Même quand elle n'existe plus, l'affranchissement de la statue s'accomplit avec le minimum de mouvement, par un genou légèrement ployé, un torse à peine désaxé. Tout à coup, devant nos yeux éclate le *Discobole* de Myron : il fait un effet d'explosion. Pourtant, lorsqu'on s'est remis de la surprise et qu'on regarde derrière soi, on finit par reconnaître dans le lointain quelques signes précurseurs. Des petits bronzes archaïques, *Pallas* brandissant la lance, *Zeus* jetant la foudre, font déjà voir des dérogations à la loi de frontalité et attestent l'existence, dans l'art grec naissant, d'un germe de liberté qui devait prospérer. Ce germe est allé en se développant. Dès le milieu du VIe siècle, la géniale hardiesse du sculpteur Archermos donnait au monde le type nouveau de la *Victoire volante*, promis à une telle gloire dans la suite des temps ! Archermos annonçait Myron. Voilà ce que nous apercevons, nous, malgré le peu de documents qui subsistent ; les anciens, eux, en savaient plus, surtout parce qu'ils n'ignoraient pas l'œuvre de Pythagoras, un aîné de Myron, qui l'avait précédé dans la même voie. Ainsi, le *Discobole* pouvait être, dans l'Antiquité, sujet d'étonnement moindre qu'il ne l'est pour nous ; mais, en tout cas, cela ne diminuait point l'admiration que méritaient à cette statue vraiment extraordinaire l'audace de sa conception et la maîtrise de son exécution.

Mais l'effort accompli n'a aucune répercussion sur les traits du visage. Les yeux brillent, comme toujours dans les bronzes, parce qu'ils sont faits de matières colorées imitant l'aspect de la nature ; mais nul pli ne sillonne les front, nulle contraction ne tire les lèvres et les joues. Une telle immobilité de la physionomie serait chose surprenante, si on ne se rappelait qu'à la date où nous sommes, vers le milieu du Ve siècle, le sculpteur grec vient à peine d'achever la pleine conquête de la forme humaine ; il a réalisé une belle construction athlétique, qui lui inspire une sorte d'involontaire respect ; il en considère la tête comme un vase précieux dont on doit craindre d'altérer le calme souverain. Plus tard, les jeux de la physionomie viendront ; pour l'instant, il s'agit du jeu des membres et des muscles actifs, de ceux-là qui comptent seuls au soleil de la palestre. Myron, dans son *Discobole*, les a maniés, assouplis, roulés, tordus avec une maîtrise sans égale, et il est allé, d'un élan vainqueur, jusqu'à l'extrême du mouvement.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Helbig, *Führer in Rom* (3e éd.), II, n° 1363 ; Brunn-Bruckmann's, *Denkmæler griech. und rœm. Sculptur*, pl. 632 (notice par Rizzo), et aussi pl. 566 (notice par L. Curtius).



PLANCHE XXXV. — DISCOBOLE.
Rome. Museo Nazionale. (Cl. Anderson.)

XXXVI

DISCOBOLE

(ŒUVRE DE MYRON)

Même statue, vue de dos.

Nous devons exprimer ici à M. Paribeni, directeur des Antiquités et aussi conservateur du Musée des Thermes (Museo Nazionale Romano) et à M. le directeur du Cabinet photographique du Ministère de l'Instruction Publique, notre très vive reconnaissance pour la façon si gracieuse avec laquelle ils nous ont procuré, pour notre publication, cette belle et très rare photographie de la vue de dos du Discobole restauré aux Thermes. Nous les prions donc de bien vouloir agréer nos remerciements, que nous souhaiterions plus chaleureux encore ; et il est bien entendu que cette image demeure leur propriété exclusive.

VOICI encore une statue vue de dos, une des plus intéressantes qui soient et des moins connues tournée de cette façon. Car c'est ainsi qu'il faudrait considérer d'abord le *Discobole* de Myron. Nulle part on ne voit mieux s'étaler, avec tant de violence et de frénésie, l'élan formidable.

L'athlète est représenté balançant, pour le jeter, le lourd disque de bronze. Le corps porte sur la jambe droite, dont le pied s'appuie au sol, ou mieux s'y agrippe de ses orteils crispés ; le genou se ploie, tourne, comme une charnière assouplie, docile aux moindres impulsions, soit qu'il s'agisse de s'abaisser ou de se relever un peu. Le bras droit vient de se tendre en arrière, il va immédiatement se détendre en avant et lâcher le poids. C'est donc à droite que toute la force agit, dans la jambe droite, pour fixer solidement le point d'appui, dans le bras droit pour l'énergique détente de la machine entière. Le reste du corps est passif, se soumet sans résistance à ce que les membres de droite exigent de lui : la jambe gauche, allongée derrière, traîne par terre le bout de ses orteils ; le bras gauche, quasi inerte et mort, suit par réflexe les mouvements du bras actif : la tête enfin se tourne, obéissante, du côté où le veut l'effort du moment. L'unité est parfaite ; tout, dans ce corps violemment animé, concourt au même but. Comme ces membres, qui semblent, si on peut dire, suivre chacun son instinct, se répondent bien l'un à l'autre par un savant *chiasmos* : le bras droit allongé en arrière, et pareillement la jambe gauche ; le bras gauche ramené en avant, et pareillement la jambe droite ! Quel subtil calcul a déterminé, quand on regarde la statue de face, cette suite de quatre grands angles qui se succèdent : l'un formé par le bas des deux jambes, le second par le bas de la jambe gauche et la cuisse droite, les deux derniers par chacun des bras respectivement avec le torse ! Enfin, quel équilibre justement mesuré, exact et nuancé, quelle *symmetria* et quelle *eurythmia* dans cette figure tourmentée, tordue, qu'un vent de tempête paraît rouler sur elle-même ! C'est par derrière qu'on a le sentiment le plus net du grand effort qui s'accomplit : on voit clairement que l'homme a atteint la limite du possible, et que, si le disque s'échappant ne le relève aussitôt, il va tournoyer et tomber.



Planche XXXVI. — Discobole.
(Même statue, vue de dos.)
Rome, Museo Nazionale. (Cl. du Cabinet phot. du Ministère de l'Instr. publ., à Rome.)

ATHÉNA

(ŒUVRE DE MYRON)
STATUE DU GROUPE " ATHÉNA ET MARSYAS "

Statue découverte à Rome en 1884. — Musée de Francfort. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 1 m. 73. — Milieu du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).

Dans l'œuvre abondante de Myron, les représentations féminines tiennent peu de place. Les textes anciens n'en citent de lui pour ainsi dire pas, sauf une Athéna groupée avec Marsyas, sur l'Acropole d'Athènes. La statue de Marsyas nous est connue par une copie en marbre, au Latran ; celle d'Athéna, par plusieurs copies, également en marbre, dont la plus complète et la meilleure est à Francfort. L'ensemble du groupe a pu être reconstitué avec une grande exactitude, et voici quel en est le sens. Athéna, qui inventa la flûte double, vient à l'instant d'essayer ce nouvel instrument. Attiré, charmé par ces sons inconnus, le Silène Marsyas s'est approché en dansant. Soudain la déesse, ayant aperçu que ses joues étaient gonflées et ses traits déformés par la nécessité de souffler avec sa bouche, a pris la flûte en dégoût, l'a jetée sur le sol, et a déjà fait un mouvement pour s'éloigner. A ce moment précis, elle voit le Silène, elle devine son envie, elle sait qu'il va s'emparer avec amour de l'instrument mélodieux, mais haïssable ; et alors, s'arrêtant une seconde sans même se retourner tout à fait, elle semble, d'un geste de sa main gauche abaissée, renouveler la condamnation de la flûte, lui marquer son définitif mépris, tandis que, levant la lance dans sa main droite, elle est comme prête à bâtonner Marsyas. Et celui-ci s'arrête brusquement ; il n'ose braver en face la déesse, cependant que ses yeux ardents et fixes ne peuvent pas se détacher de la flûte convoitée, qui sera d'abord son orgueil et causera plus tard son malheur...

Elle est charmante, cette *Athéna* de Myron, et telle qu'on ne l'eût certes pas attendue d'un sculpteur qui avait mis dans les sujets athlétiques toute sa complaisance. Son corps mince, ses seins à peine éclos, ses épaules presque menues font de la puissante Olympienne une délicate jeune fille. Oublions le casque : ce pourrait être la jolie et sérieuse Nausicaa, revenant d'une promenade aux champs. A ses pieds sont liées d'épaisses sandales. Elle est vêtue d'un péplos ouvert, avec long repli et ceinture pardessus. Celle-ci a une importance qui ne lui est pas habituelle ; faite d'une large bande, elle est nouée par devant d'un gros nœud double, et les deux extrémités en retombent symétriquement sur le ventre. Disposition rare, qui reproduit, avec plus de souplesse, celle que nous avons observée dans l'antique « statue xoanisante » (pl. III).

La hauteur de la tête est plus que doublée par la présence d'un casque, de la forme dite corinthienne. Ce casque d'une seule pièce, avec nasal et garde-joues fixes, est pour l'instant remonté et rejeté en arrière, comme le veut l'usage en dehors du combat ; et l'on croirait volontiers que, sous un tel couvre-chef, la jeune tête semblera écrasée. Mais non ; elle n'en est pas du tout surchargée et n'y perd rien de sa grâce. Bien mieux : au timbre du casque s'ajoutait un cimier qui le rehaussait encore ; et ainsi la taille de la frêle déesse arrivait à dominer celle de Marsyas. La chevelure, si peu qu'on en voie, a été l'objet de soins raffinés : elle se retrousse sur le front et sur la nuque et forme à ces deux places un gros rouleau ; puis, du rouleau frontal glissent et s'échappent de chaque côté deux boucles qui, après avoir sinueusement serpenté, retournent se cacher dans le rouleau de la nuque.

Belle statue, et séduisante, et surprenante. On dirait que Myron l'a tendrement choyée, comme une Benjamine tard venue au sein d'une famille qui ne comptait guère, jusque là, que de florissants athlètes. Il a donné à la guerrière Pallas des formes gracieuses d'adolescente ; il l'a parée d'un charme subtil de jouvencelle. Une seule figure divine au Ve siècle peut, je crois, lui être comparée pour son air de jeunesse : c'est, dans le fronton est du Parthénon, la jeune Iris, qui laisse à peine apparaître, sous l'étoffe qui lui couvre la poitrine, la naissante rondeur de ses seins.

Bibliographie : Voir *Arch. Jahrbuch*, XXIII, 1908, pl. 3 et 4, p. 125 (Sauer) ; *Wien. Jahreshefte*, XII, 1909, pl. 2-5, p. 154 (Pollak) ; *Ant. Denkmæler*, III, pl. 9, p. 8 (Dragendorff).



Planche XXXVII. — Athéna.
Musée de Francfort. (Cl. Musée Fr...)

XXXVIII

TRIPTOLÈME ENTRE DÉMÉTER ET CORÉ

RELIEF VOTIF

Relief découvert à Éleusis en 1859. — Athènes, Musée National. — Marbre. — Hauteur, 2 m. 20. — Milieu du Ve siècle av. J.-C.

SUR une grande plaque un peu pyramidante, sans encadrement latéral, avec en bas la ligne du sol et en haut une petite moulure en saillie, les Deux Déesses d'Éleusis se font face ; entre elles deux, tourné vers Déméter, est le jeune héros éleusinien Triptolème. Déméter tient le sceptre, Coré tient la torche. L'une est vêtue du péplos aux plis droits et sévères, et sur ses épaules est posée une légère calyptra, dont l'office habituel est de voiler plus ou moins la tête. L'autre porte le long chiton aux plis fins, sur lequel s'enroule un ample himation, dont un pan, ramené sur l'épaule gauche, retombe par devant. Devant ces deux costumes, d'aspect et d'esprit si différents, les mots de dorisme et d'ionisme nous viennent naturellement aux lèvres. « Dorisme et ionisme, les artistes ont déjà cessé de considérer ces différences comme une question de race et de tribu : ce sont pour eux les deux formes, je dirai les deux pôles de l'art grec, qu'ils opposent l'un à l'autre et combinent même volontiers, pour en tirer un effet de contraste. Ainsi le célèbre bas-relief d'Éleusis nous montre la mère sévèrement vêtue du péplos dorien, tandis que la jeune déesse porte la tunique ionienne, dans toute son élégance » (Heuzey).

Déméter remet à Triptolème le premier grain de blé, qui répandra parmi les hommes le bienfait du pain. Elle parle, il l'écoute avec âme. Le vaillant garçon s'offre tout entier ; il semble près de laisser tomber entièrement sa draperie, afin que rien ne l'entrave dans l'accomplissement de son apostolat. Coré, derrière lui, le sacre pour sa mission, en lui posant sur la tête une couronne d'or. La couronne a disparu aujourd'hui, mais la main semble toujours bénir, et cette bénédiction s'accompagne d'un affectueux sourire du visage penché. La composition est établie sur trois lignes verticales ; celle du milieu, plus courte, se terminait par un rayonnement d'or, et là était le centre du tableau, où convergent les sentiments, les gestes et l'attitude des Deux Déesses. A la nudité de Triptolème s'opposent les nobles draperies féminines : celles de Déméter matronales et presque austères, en harmonie parfaite avec le visage sérieux, la chevelure sobre et tout l'aspect physique d'une femme mûre qui a connu la souffrance ; celles de Coré, au contraire, fraîches de jeunesse et de charme, en accord avec les traits souriants, la chevelure coquette et cette chair en fleur dont notre regard suit amoureusement le contour adorable, depuis la nuque haute et lisse, ensuite tout le long du bras, et jusqu'à la main aux doigts fuselés.

L'œuvre est d'une qualité bien rare dans l'art grec, en ce que la scène a quelque chose de religieux, est pénétrée d'une gravité de saint mystère. Car nous croyons entendre les secrètes paroles de Déméter ; nous devinons que de sa bouche coulent non pas seulement les recommandations relatives au blé, mais aussi les enseignements sacrés du culte éleusinien, et que ce sera, outre le bienfait matériel du pain, le bienfait moral de l'initiation que Triptolème va porter aux humains. L'exécution est imposante, souveraine, majestueuse, toute pleine déjà de l'esprit phidiaque. L'épaisseur sculptée dépasse à peine deux centimètres, mais la juste entente des plans lui donne une ampleur magistrale. Malgré quelques restes encore d'archaïsme (les yeux, par exemple, sont presque de face), c'est le plus beau relief qu'il y ait à Athènes, peut-être le plus beau qu'il y ait au monde.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Cavvadias, *Catal. sculpt. du Musée National d'Athènes* (en grec), n° 126 ; Vitet, *Études sur l'hist. de l'art.*, I, p. 27 ; Lechat, *La sculpture attique av. Phidias*, p. 501 ; Furtwængler et Urlichs, *Denkmæler gr. und ræm. Skulptur* (3e éd.), pl. 13, p. 45 (notice de Furtwængler).



PLANCHE XXXVIII. — TRIPTOLÈME ENTRE DÉMÉTER ET CORÉ.
Athènes, Musée National. (*Cl. Alinari.*)

XXXIX

ATHÉNA LEMNIA
(ŒUVRE DE PHIDIAS)

Statue reconstituée, de façon certaine, avec un corps et une tête, l'un et l'autre de provenance inconnue, qui ont appartenu à deux exemplaires différents. — Dresde, Albertinum (le corps) ; Musée de Bologne (la tête). — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 2 m. — Vers 450 av. J.-C. (date de l'original).

VERS le milieu du V[e] siècle, les colons athéniens de Lemnos consacrèrent sur l'Acropole d'Athènes une statue à Athéna. L'œuvre, en bronze, eut pour auteur Phidias. Elle était fort admirée ; un texte paraît indiquer qu'elle avait reçu ce surnom éloquent : la Beauté même. Du moins, est-il certain que, pour sa tête, elle méritait des éloges particuliers. Lucien, qui fut homme de goût et connaisseur averti, la met d'abord toute sur le pinacle ; puis, précisant, vante les traits de son visage. Or, il existe à Bologne une tête de la plus rare qualité, qu'on n'avait pas beaucoup regardée encore ; on ne savait pas bien si elle était d'un homme ou d'une femme ; d'aucuns y voulaient voir un éphèbe et d'autres une Amazone. Cependant, il y avait à Dresde deux grands corps d'Athéna portant l'égide, lesquels attendaient leur tête. Un jour (qui fut un beau jour), Furtwængler découvrit que la tête de Bologne et les deux corps de Dresde provenaient de trois copies d'après un seul et même original ; donc, la tête bolonaise était celle d'une *Athéna*. Puis, autour de ce noyau central, se développèrent maints raisonnements en vue de démontrer que la statue retrouvée était la *Lemnia* de Phidias. Tant que Furtwængler vécut, régna et tonna, personne presque, sauf M. Paul Jamot, ne contesta tout haut cette glorieuse attribution. Mais les contradicteurs sont devenus plus nombreux depuis la mort de Furtwængler. La question n'est toujours pas tranchée. Pour moi, sans y mettre de parti pris, puisqu'au contraire mes réflexions m'ont parfois entraîné en des sens opposés, j'estime que, du grand coup d'éclat porté par Furtwængler, il reste autre chose que le bruit et la fumée.

Athéna est chaussée de sandales assez épaisses. Elle est vêtue d'un péplos ouvert, avec long repli et ceinture par-dessus. Son égide, agrafée à l'épaule droite, traverse la poitrine en biais. La ceinture, un simple cordonnet, passe sur l'égide même, de façon qu'elle serre à la fois celle-ci et la double épaisseur du péplos. La déesse avait dans la main gauche sa lance et dans la droite tenait probablement son casque. Il s'agit, par conséquent, d'une Athéna familière, qui vient de rentrer chez elle, peut-on dire, et déboucle son harnais. Elle n'a pas le bouclier ; l'égide n'est plus qu'une élégante écharpe ; la lance, dans la main gauche, lui est un sceptre, non plus une arme ; surtout elle a ôté son casque, découvert sa jolie chevelure et tout le contour de sa tête charmante. La tête vient de se tourner vivement à droite ; elle s'incline, avance un peu le délicat ovale de son visage, qui enchantait Lucien autrefois. Mais nulle expression passagère ne s'ajoute à l'adorable pureté de ses traits. La bouche, au dessin sûr, reste immobile, comme les yeux, enchâssés sous la ligne nette des sourcils. Ce qui apparaît sur la physionomie, c'est l'état d'âme permanent, l'âme même de la déesse : une âme de vierge que rien ne peut troubler, haute et fière, intangible et sereine.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Furtwængler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, pl. 1-3, p. 1 ; *Monuments grecs*, II, n[os] 21-22, 1893-1894, p. 23 (Jamot); *Rev. archéologique*, 1895, I, p. 7 (Jamot).



Planche XXXIX. — Athéna Lemnia.
Dresde, Albertinum (le corps), Musée de Bologne (la tête) (*Cl. Tamme.*)

XL

ATHÉNA LEMNIA

(ŒUVRE DE PHIDIAS)

Même statue : Tête, vue de profil.

CHARMANTE, cette tête de profil; ce n'est pas assez dire, car le mot s'est usé, a pris un air banal ; et on voudrait, au contraire, n'employer que mots neufs et frais, pour qualifier dignement cette pure et fine beauté. La chevelure, abondante, mais non pas longue, ondule des deux côtés de la raie tracée sur le milieu du crâne ; un large bandeau, qui la ceint et en permet le retroussement en rouleau au-dessus de la nuque, fait bien sentir l'épaisseur et la souplesse de ses boucles sinueuses. Le corps, recouvert de l'ample péplos, est tout phidiaque ; quand on ne connaissait que lui, avant que la tête de Bologne fût entrée en scène, on avait donc prononcé le nom de Phidias, voire celui de la *Lemnia*. La tête, au contraire, a peu de ressemblance avec celle de la *Parthénos*. Mais quoi d'étonnant que la tête colossale, surmontée d'un casque triomphal, de la déesse représentée en en majesté et en gloire, soit autre que celle de cette Athéna familière et détendue, dont les proportions dépassent à peine la nature? La grandiose Parthénos était une œuvre officielle, une personnification de la Cité dans sa puissance et son éclat. Quoi d'étonnant que Phidias, une douzaine d'années auparavant, dans des circonstances toutes différentes, n'ayant ni mêmes préoccupations ni même idéal, ait réalisé une œuvre plus simple, où ressortît exclusivement le caractère virginal de la déesse? La statue témoigne certainement que son auteur n'avait pas encore atteint la maîtrise. On constate un soupçon de raideur dans le torse, un excès de carrure dans les épaules qui rend la tête un peu petite, une indication non tout à fait suffisante des formes sous le vêtement : des détails similaires se rencontrent dans les produits antérieurs de l'art, dans l'*Apollon Choiseul-Gouffier*, dans la *Vesta Giustiniani*. Par ces traits, la *Lemnia* se rattache donc au passé. Mais, en revanche, quelle fraîcheur neuve, quelle jeunesse, dans cette tête unique ! Jamais pareil charme ne s'était vu, et Phidias lui-même ne devait plus retrouver une telle inspiration, dont on peut dire qu'elle a été comme le printemps de son génie.



Planche XL. — Athéna Lemnia
(Même statue. Tête vue de profil.)
Musée de Bologne. *(Cl. Alinari.)*

LAPITHE ET CENTAURE

MÉTOPE DU PARTHÉNON

Métope du côté Sud, arrachée de sa place par lord Elgin en 1802. — Londres, British Museum ; les originaux des deux têtes sont à Copenhague. (Tombées lors de l'explosion de 1687, les têtes avaient été recueillies alors par le capitaine danois Hartmand, qui appartenait à l'armée du Vénitien Morosini, et qui les envoya d'Athènes à Copenhague) — Marbre. — Hauteur, 1 m. 34. — Vers 440 av. J.-C.

Les métopes du Parthénon étaient au nombre de 92 : 14 pour chaque façade, 32 pour chaque long côté. Les motifs de la décoration avaient été empruntés à diverses légendes. Sur le long côté Sud, les 12 premières et les 12 dernières étaient consacrées à la bataille entre Lapithes et Centaures, ces deux séries se trouvant séparées par 8 métopes inspirées d'une autre histoire. Le hasard de la destruction ne nous ayant guère laissé que des métopes avec figuration de Centaures, on oublie aisément les détruites et parfois on imagine d'après ce type toutes les métopes du Parthénon. L'erreur est grave, puisque 24 seulement, sur les 92, concernaient les Centaures. Celle de notre planche était la 29e dans les 32 du Sud, en partant de l'angle Sud-Est.

L'histoire qui a fourni à cette succession de métopes est celle des noces de Peirithoos, que nous avons déjà rencontrée au fronton Ouest d'Olympie (pl. XVII et XVIII). Mais, tandis que sur un fronton prend place la mêlée entière, elle ne peut, dans une suite de petits tableaux espacés, que se morceler en scènes séparées. Chaque métope présentait donc un Centaure d'abord puis une seconde figure qui était, de loin en loin, une femme qu'il saisit et violente, mais, le plus souvent, un Lapithe contre qui il combat. Disposition simple et heureuse : la présence partout du Centaure rappelant incessamment la nature de la légende, cependant que son attitude, ses gestes, sa prise avec l'adversaire mettaient d'une scène à l'autre une variété toujours nouvelle. D'en bas, tout était lisible, sans confusion, puisque deux figures seulement occupaient la scène ; mais l'une de ces figures était le Centaure, avec sa double forme équine et humaine, avec son puissant corps de cheval sur quatre jambes piaffantes, avec son torse et ses bras d'homme animés par une action fougueuse. De là une vie ardente, multipliée, dont une vingtaine d'épisodes n'avaient pas encore épuisé tous les aspects.

Le Centaure, ici, tient au bout de ses bras levés et balance au-dessus de sa tête un gros vase, une hydrie qu'il a empoignée par deux des anses. Le marbre de cette hydrie devait autrefois être peint en bleu foncé, selon l'usage adopté pour la figuration des objets en métal. Nous comprenons tout de suite d'où vient cette arme improvisée. C'est un des ustensiles qui ont servi pour le festin des noces. Un second vase de grande taille, cratère ou amphore, gît renversé sur le sol, dans une autre métope. Il suffit de ces quelques notes rapides pour rappeler fort clairement la table du banquet à laquelle étaient assis, naguère, joyeux et buvant, les invités de Peirithoos, qu'un vent de folie a tout à coup jetés hors d'eux-mêmes. Devant le Centaure en fureur, un Lapithe est renversé et tâche vainement de se protéger à l'aide d'un bouclier. Déjà son adversaire le piétine, et sur son front va s'abattre la masse de bronze. Il paraît attendre le coup et son visage n'en est pas troublé, sa bouche seulement s'entr'ouvre un peu ; d'autre part, la face du Centaure n'a pas l'air habituel de sauvagerie ; la barbe, longue, n'est pas hirsute ; les traits sont d'un homme, non pas d'une demi-bête. Cette scène, féroce, demeure enveloppée de beauté. La tête du Lapithe était ceinte d'une couronne (autre rappel du joyeux festin) ; sa nudité lui est une noblesse ; le calme de son jeune visage a de la grandeur ; et surtout les lignes de la composition, toutes les lignes, celles du vaincu tombé par terre et celles du beau Centaure triomphant, s'accordent, par une secrète harmonie, afin de faire flotter sur l'ensemble, abstraction faite du sujet, un air de pureté, de sérénité. Pareille atmosphère entoure la plupart des métopes du Parthénon ; elle est très différente de celle qui baignait le fronton Ouest d'Olympie.

Bibliographie : Voir, pour l'ensemble des sculptures du Parthénon, Michaelis, *Der Parthenon* ; Collignon, Introduction au recueil de photographies publié par Boissonnas et Mansell, *Le Parthénon*, p. 28 ; Collignon, *Le Parthénon*, p. 129. — Pour les sculptures du Parthénon conservées et British Museum, voir Smith, *British Museum : The sculptures of the Parthenon*. — La présente métope est reproduite dans Boissonnas au Mansell, pl. 28, et dans Smith, pl. 17.



PLANCHE XLI. — LAPITHE ET CENTAURE.
Londres. British Museum. *(Cl. Mansell.)*

CAVALIERS

DÉTAIL DE LA FRISE DU PARTHÉNON

Morceau de la frise, côté Ouest, encore en place au Parthénon. — Marbre. — Hauteur, 1 m. — Vers 440-438 av. J.-C.

SOUS le portique du Parthénon, le long de ses quatre côtés, on voyait se succéder d'une façon continue l'immortelle frise. Elle avait une longueur totale de 159 m. 42 (21 m. 18 pour chacun des petits côtés, 58 m. 53 pour chacun des longs), et sa hauteur était de 1 mètre. Le relief, très plat, atteint à peine 0 m. 045 ou 0 m. 05 de saillie, sauf dans la partie supérieure, pour les têtes des hommes ou des chevaux, où il va jusqu'à 0 m. 055. Si on considère que la frise était placée à plus de 11 mètres au-dessus du pavé du portique et qu'à cette distance le relief paraissait d'autant plus aplati, on doit reconnaître qu'elle faisait exactement, autour du temple, l'effet d'un bandeau brodé ceignant une tête royale. Quel goût suprême d'avoir choisi une telle place dans l'édifice et, pour cette place, ce bandeau mince, développant par un glissement sans heurt sa brillante décoration peinte !

Le sujet de la frise était exclusivement athénien, emprunté à la grande fête des Panathénées. Cette procession solennelle, qu'Athènes menait périodiquement en l'honneur de sa patronne Athéna, Phidias eut la magnifique idée de la dérouler, comme hommage suprême à la déesse, sur son temple même. Mais, ce que lui offrait la réalité, il sut avec une étonnante maîtrise le remanier, le recréer à neuf, en modifier les éléments, pour en faire un hymne triomphal moins en l'honneur des dieux de la cité que de la cité même. Un des traits les plus frappants du cortège, tel que nous le voyons au Parthénon, c'est le rôle et le grand nombre des cavaliers. Périclès en avait récemment réorganisé le corps, l'avait porté à un chiffre jusque-là inconnu, l'avait mis au premier plan dans l'État ; et Athènes était fière de ses cavaliers autant que de ses vaisseaux. Phidias alors, entrant dans les vues de Périclès son ami, sut donner par son art à cette brillante et caracolante jeunesse athénienne la plus splendide consécration. Ils sont là cent quarante environ, avec leurs montures pleines de feu, et ils occupent, eux seuls, le côté Ouest et une grande partie des deux longs côtés Nord et Sud. Tous ils sont jeunes, et leurs joues sans barbe sont des joues de vingt ans. On en découvre deux seulement, je crois, barbus et d'âge plus mûr. Ceux-là ne paraissent pourtant pas des chefs, ils ne conduisent pas la cavalcade ; au contraire, ils sont parmi les derniers qui se mettent en mouvement, et l'un d'eux même n'est pas encore monté à cheval. C'est donc seulement le désir de varier un peu les physionomies qui leur a fait donner ce visage d'hommes faits. Mais, à part ces exceptions, la jeunesse brille sur toutes les têtes, et en cela seulement se ressemblent ces beaux cavaliers, qui, autrement, ont chacun son air et son allure propres, avec détails particuliers du costume ou de la coiffure.

En voici deux, pris au hasard. Ils vont partir ; ils n'ont pas encore rejoint le gros de la troupe, et ils n'ont pas encore leur monture bien en main. Le premier tirait sur les rênes (celles-ci, comme la bride, étaient, suivant les endroits, indiquées en couleur ou rapportées en métal, et elles ont aujourd'hui disparu) ; il a la tête nue, les jambes nues ; il porte, par-dessus son chiton, une cuirasse. Le second avait les rênes rassemblées dans la main gauche, et sa droite, étendue au-dessus de la tête du cheval, tient le manche d'un petit fouet (tout pareil à celui qu'on voit sur un relief archaïque de l'Acropole : pl. XII). Il est coiffé d'un casque de cuir, dont les garde-joue, inutiles pour l'instant, sont remontées de chaque côté du crâne et nouées ensemble ; il est chaussé de hautes *embades* collantes, avec, sous le genou, un revers découpé en festons flottants ; il est vêtu d'un fin chiton, serré à la taille et relevé par une double ceinture, puis de la belle chlamyde agrafée qui couvre les épaules, mais dont le vent chasse par derrière les deux extrémités flottantes, si joliment appelées « les ailes thessaliennes »... Ils vont, les deux brillants cavaliers, rejoindre leurs compagnons, et tous ensemble monter, non pas à l'Acropole où les chevaux ne pénétraient pas, mais, peut-on dire sans exagération, monter vers l'Olympe, vers l'éther élyséen, monter vers la gloire dans cette grave fête de l'art, conçue et réalisée par Phidias.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Boissonnas et Mansell, *Le Parthénon*, pl. 81. — Pour le costume, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, chap. II.



Planche XLII. — Cavaliers.
Athènes Détail de la frise du Parthénon. *(Cl. Hachette.)*

XLIII

PORTEURS D'AMPHORES

DÉTAIL DE LA FRISE DU PARTHÉNON

Morceau de la frise, côté Nord. abattu par l'explosion de 1687 et retrouvé en 1833. — Athènes, Musée de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur, 1 m. — Vers 440-438 av. J.-C.

Après les cavaliers nombreux et serrés, que leurs petits chevaux paraissent soulever doucement en cadence, venaient, sur les côtés Sud et Nord du Parthénon, d'autres éléments de la procession. Au Nord par exemple, quelques chars attelés à quatre ou à deux chevaux ; un groupe d'hommes, généralement âgés, qui devaient porter des rameaux verts ; quelques musiciens, joueurs de lyre et joueurs de flûte ; des porteurs d'amphores et d'auges destinées à l'accomplissement du sacrifice prochain ; enfin les animaux mêmes de ce sacrifice, quelques moutons et quelques génisses avec leurs conducteurs. C'était là comme un échantillonnage, réduit à quelques figures seulement, des pelotons divers, parfois très importants, qui composaient le cortège entier. Ainsi, vers l'extrémité du côté Nord, à 8 mètres environ de l'angle Nord-Est, se voyaient ensemble quatre jeunes hommes allant à la file, chacun apportant une large amphore pansue, pleine de vin ou d'huile. Les trois premiers sont debout et marchent, le quatrième est momentanément arrêté et il se baisse sur le sol. Or, rien n'est plus passionnant que l'étude comparée des trois premières figures, et l'intérêt qu'elles excitent ne fait que croître, à mesure qu'on les examine.

La frise du Parthénon comptait plus de trois cent cinquante personnages humains, dont un certain nombre, il est vrai, sont perdus ; pourtant il en reste bien assez pour qu'on soit assuré que pas un dans cette foule ne répétait l'autre, n'en était le décalque ou la copie. Chacun était un individu et respirait sa vie propre, distincte de celle du voisin : l'action pouvait être la même, l'attitude était différente ; le manteau pouvait être pareil et pareillement drapé, quelques plis suffisaient à lui donner un cachet personnel. Voilà ce que démontrent à merveille les trois porteurs d'amphores. Ils sont de même taille, marchent du même pas, ils sont également jeunes et imberbes ; ils sont vêtus du même himation librement enroulé autour du corps ; ils portent de la même façon, sur la même épaule, en le retenant avec la même main par une anse, le même vase rempli et lourd. Ils sont donc identiques? Non ; ils accomplissent identiquement la même action, mais il n'y a pas en eux deux traits qui se répètent.

Considérons l'inclinaison plus ou moins forte de la tête vers l'épaule droite, la ligne suivant laquelle le bras droit se détache du corps, le drapement de l'himation et le plus ou moins de nu qu'il laisse à découvert, la manière dont le bras gauche des deux premiers porteurs remonte légèrement vers l'amphore, tandis que le bras du troisième reste inactif sous la draperie qui le recouvre... Les différences, à mesure qu'on les regarde, deviennent plus saillantes. Non pas qu'elles soient cherchées ; nulle part ne s'aperçoit trace du moindre effort. C'est bonnement la vie ; et nous sentons, en effet, la vie individuelle de ces figures simples et magnifiques, auxquelles s'ajoute, derrière elles, au second plan, la rapide silhouette, tellement juste, du quatrième porteur, lequel a posé un instant son amphore, va la recharger et nous fait si bien comprendre, par la façon dont ses deux mains s'agrippent sur les anses, le vigoureux coup de reins qu'il devra donner.

Bibliographie : Voir Casson, *Catal. Acropolis M.*, II, n° 864 ; Boissonnas et Mansell, *Le Parthénon*, pl. 117.



Planche XLIII. — Porteurs d'Amphores.

Athènes. Musée de l'Acropole. *(Cl. Mansell.)*

XLIV

JEUNES FILLES A LA PROCESSION
DÉTAIL DE LA FRISE DU PARTHÉNON

Morceau de la frise, côté Est, abattu par l'explosion de 1687 et recueilli dans les ruines en 1789, par Fauvel pour le comte de Choiseul-Gouffier, ambassadeur de France à Constantinople. — Paris, Louvre. — Marbre. — Longueur, 2 m. 07. — Vers 440-438 av. J.-C.

La procession, débouchant des deux longs côtés Nord et Sud du Parthénon, se replie sur la façade ; elle a censément achevé de traverser la ville, et la tête du cortège arrive sur l'Acropole. Il n'y a plus de chevaux caracolants dans ce côté Est, il n'y a plus de victimes amenées ; l'idée du sacrifice prochain se poursuit cependant. Les jeunes filles, en groupes, qui de chaque extrémité s'avancent vers le centre, apportent avec elles quelques objets : brûle-parfums, phiales, aiguières, etc. Mais ce qu'elles apportent surtout, c'est un aspect sérieux et recueilli, c'est la solennelle lenteur de tout leur être, par quoi le spectateur se sent lui-même pénétré de gravité et de recueillement. L'important morceau conservé au Louvre nous présente quelques-unes de ces jeunes filles, de ces *corés*. On voit d'abord, au milieu d'elles, deux commissaires de la fête, qui leur font face, leur parlent, donnent des instructions. Ils sont vêtus l'un et l'autre du grand himation, librement drapé autour du corps. Le premier tient entre ses mains une sorte de corbeille plate (*canoun*), qu'il a reçue des jeunes filles qui sont devant lui (d'où le nom de *canéphores* qu'on donne souvent à celles-ci). Le second est arrêté devant deux autres jeunes filles et leur adresse la parole. Il avait jadis dans la main droite un attribut, rapporté en métal, duquel on ne sait rien ; et la position de sa main gauche, avec l'index tendu, équivaut à un soulignement de la recommandation qu'il est en train de faire. Les deux premières jeunes filles ont donc apporté un *canoun* qu'elles viennent de remettre ; les deux suivantes ont les mains vides ; la cinquième tient du bout des doigts de sa main droite une phiale ; la sixième enfin se retourne vers la compagne qui la suit, pour lui prendre un grand brûle-parfums.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Boissonnas et Mansell, *Le Parthénon*, pl. 123 et 124. — Pour le costume, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, chap. V



Planche XLIV. — Jeunes Filles a la procession.

Paris. Musée du Louvre. *(Cl. Hachette.)*

XLV

JEUNES FILLES A LA PROCESSION

Même relief : Détail.

Avec quelle noblesse, quelle dignité, quel respect de soi-même et des dieux s'avancent lentement, pieusement, ces vierges sérieuses et sages, aux bras tranquilles, aux visages immobiles ! Leur tête est nue ; leur chevelure pend sur la nuque ; d'épaisses sandales relèvent leurs pieds. Elles sont vêtues magnifiquement, « comme d'une sorte d'uniforme et de vêtement sacré » (Heuzey), du péplos fermé, très ample, avec repli plus ou moins long, avec colpos bouffant ; et les dimensions du tissu ont fourni ce large entrebaillement des emmanchures d'où sort le bras et où il se retire à volonté. Leur poitrine opulente pousse devant elle l'étoffe. Posée sur les deux épaules, une calyptra, passablement longue, tombe droit par derrière.

Toutes pareilles, sauf quelques modifications dans leur air ou leur attitude ou les plis du costume, on ne se lasserait pourtant pas de les voir passer, lentes et solennelles, ces belles filles dont la jeunesse rayonne épanouie, comme tout à l'heure celle des beaux cavaliers. Çà et là, par quelque mouvement imprévu, d'une admirable justesse, l'auteur paraît avoir voulu nous rappeler du demi-rêve dans la réalité : c'est, au milieu d'un autre groupe de la procession, la jeune fille qui se retourne pour causer avec une amie derrière elle ; et, ici, celle qui se présente quasi de face pour attraper de sa main gauche le brûle-parfums. Mais, tout de suite, la procession reprend son rythme, le rêve enchanteur recommence : il semble qu'on voie monter, du sol de la divine Acropole, une merveilleuse moisson de lis immaculés.



PLANCHE XLV. — JEUNES FILLES A LA PROCESSION.

(Même relief : détail.)

(Cl. Hachette.)

DIVINITÉS ASSISES

DÉTAIL DE LA FRISE DU PARTHÉNON

Morceau de la frise côté Est, abattu par l'explosion de 1687 et retrouvé en 1836. — Athènes, Musée de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur, 1 m. — Vers 440-438 av. J.-C.

SUR une des faces du Trésor Siphnien, à Delphes, le sculpteur avait montré les dieux, assis autour de Zeus, tenant conseil et discutant vivement au sujet des combats qui se livrent dans la plaine troyenne (pl. V). Phidias, lui, nous les montre assis au milieu de l'Acropole, calmes, sereins, tous d'accord, assistant au grand acte de foi et d'amour que la cité athénienne exhale vers le ciel. Les Invisibles ont quitté soit l'Olympe ou leurs temples de l'Attique, ils se sont réunis ensemble, ils ont pris place sur les sièges qu'on leur avait pieusement préparés. Ils seront présents tout à l'heure au sacrifice solennel, et déjà ils voient arriver la procession. On jugerait, au premier abord, que leur mise est un peu négligée, comme s'ils étaient venus sans avoir le temps de s'habiller avec soin et de se parer. Il faut prendre garde, cependant, que plus d'un attribut, rapporté en métal, a disparu aujourd'hui. Ainsi, Athéna tenait dans la main droite sa lance ; mais il est vrai qu'elle n'a ni casque, ni égide, ni bouclier, et que son vêtement, d'une suprême élégance d'ailleurs, semble plutôt un vêtement d'intérieur. De ce manque d'apparat résulte un charme d'intimité, qui fait contraste avec la pompe des Panathénées ; et n'est-il pas délicieux de sentir que ces puissants dieux sont là, non pas en visite chez autrui, mais vraiment chez eux, comme si l'Acropole était devenue, pour l'instant, un autre Olympe?

Ils sont partagés en deux groupes qui s'opposent et dont chacun est tourné vers l'une des deux files de la procession. Le groupe qui regarde vers l'angle Nord-Est, vers les jeunes filles de la planche XLIV, comprenait les divinités suivantes : près du milieu, Athéna et Héphaistos, puis Poseidon et Apollon, puis une déesse et enfin Aphrodite, ayant debout près d'elle son fils Éros, un charmant garçonnet ailé qui abrite du soleil, sous une haute ombrelle, sa tendre chair et son teint fleuri. Le morceau reproduit dans la planche XLVI montre les trois qui se trouvaient assis en avant d'Héphaistos, en arrière d'Aphrodite. Poseidon tenait dans la main gauche un attribut, qui a maintenant disparu. Son himation, tombé sur les jambes, laisse le torse entièrement nu ; on y sent la maturité de l'âge, comme aussi sur le visage à barbe longue ; et cette barbe, ces cheveux emmêlés semblent garder le souvenir de l'eau de mer qui a ruisselé sur eux et du vent de mer qui les a agités. Apollon, vêtu d'un pareil himation, mais dont un pan était ramené par-dessus l'épaule et l'avant-bras gauche, devait avoir dans la main gauche une cithare. Il se retourne vers Poseidon, nous présentant ainsi son torse de face, sa tête de trois quarts ; et la fraîche jeunesse de son visage et de sa poitrine de vingt ans contraste d'heureuse façon avec l'aspect rude et fatigué du vieux marin, derrière lui. Vient ensuite, assise sur un siège sensiblement plus bas, quoique relevé par un large coussin, une déesse énigmatique et charmante. Sa chevelure est cachée presque entièrement par les plis d'un foulard (*kekryphalos*) qui en fait plusieurs fois le tour. Le fin chiton, qui lui vêt le corps, tombe par devant en mille plis souples ; et un himation s'enroulait sur ses jambes. Le geste de sa main droite, ramenée presque contre l'épaule, doit peut-être s'expliquer par un mouvement de surprise à la vue du beau cortège qui arrive.

Qui est cette déesse? On a voulu y reconnaître Peitho, laquelle est une compagne fréquente d'Aphrodite. Mais, si Aphrodite est devant, Apollon est derrière ; et on voyait aussi en elle la sœur du dieu, Artémis. Cependant, on ne peut guère la séparer d'Aphrodite ; car celle-ci posait, avec nonchalance, son coude et son bras droit sur la jambe de sa voisine : c'est pourquoi on a prononcé (comme on l'a fait aussi pour une statue du fronton Est, pl. XLIX), le nom de Dioné, mère d'Aphrodite. De quelque façon qu'on la nomme, c'est une figure de la plus rare séduction. Son beau visage, vu de profil, est frais et naïf. Sa tête est portée par un cou délicat, rayé de trois traits légers, annonciateurs du futur « collier de Vénus ». Sur le joli foisonnement des plis fins, la main droite se ferme à moitié, avec une grâce incomparable. Puis, le mouvement qui ramène de face la jeune et florissante poitrine provoque un glissement du chiton sur l'épaule gauche ; et cette épaule nue, tant le modelé en est sensible, semble une chair vivante, tiède et douce.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Casson, *Catal. Acropolis M.*, II, n° 856 ; Boissonnas et Mansell, *Le Parthénon*, pl. 128.



PLANCHE XLVI. — DIVINITÉS ASSISES.
Athènes. Musée de l'Acropole. *(Cl. Hachette.)*

XLVII

DIONYSOS

FIGURE DE FRONTON AU PARTHÉNON

Statue du fronton Est, enlevée de sa place par lord Elgin en 1801. — Londres, British Museum. — Marbre. — Hauteur, 1 m. 30. — De 440 à 438 av. J.-C.

Les deux frontons du Parthénon offraient, pour la décoration sculptée, le champ d'un triangle isocèle, mesurant 28 m. 35 à la base et 3 m. 45 en hauteur. Les figures qui y avaient pris place furent exécutées en ronde bosse, avec leur plein volume et les détails du revers exactement indiqués, souvent même terminés : elles étaient toutes de proportions plus grandes que nature. A l'Est, on voyait la naissance d'Athéna, dans l'Olympe, parmi l'assemblée des Immortels, laquelle était encadrée aux extrémités, d'un côté par les chevaux du Jour s'élançant hors des flots, de l'autre par les chevaux de la Nuit s'enfonçant dans la mer. Du cerveau de Zeus, fille de sa pensée, la déesse venait de jaillir, toute formée, toute vêtue, tout armée, en poussant son cri de guerre. Le miracle frappait de stupeur les dieux les plus voisins, et l'étonnante nouvelle s'en propageait de proche en proche jusqu'aux limites de l'assemblée. Les dieux les plus éloignés ne la connaissaient pas encore, et ils gardaient leur immobilité contemplative, tournant le dos au lieu de la scène capitale.

Ainsi, presque au bout de l'aile gauche du fronton, un jeune dieu, étendu par terre, n'a rien perçu de l'événement ; il ignore toujours Athéna et regarde vers l'angle, vers les chevaux d'Hélios. C'est *Dionysos*, qu'on a longtemps appelé, qu'on appelle encore quelquefois « *Thésée* ». Indolemment couché sur un rocher commode, dont une peau de panthère d'abord, puis la draperie du dieu lui-même ont fait une couche quasi moelleuse, il devait tenir dans sa main gauche un thyrse, et sa droite levait probablement une coupe. Il s'appuie du coude gauche pour relever un peu son torse, qui s'offrait au spectateur presque de face, cependant que les jambes se voyaient de profil, et, grâce à leur savant écartement, ne se masquaient pas l'une l'autre à qui les regardait d'en bas. « Un artiste seul pourra louer dignement ce marbre qui sera toujours parmi les antiques l'idéal de la beauté virile ; la pose si noble et en même temps naturelle ; les os accusés avec une science infaillible et un sentiment hardi qui donnent au corps la légèreté en même temps que la force ; les muscles, les chairs dont les os sont revêtus et dont la noblesse répand sur tant de fermeté une grâce inimitable ; l'expression enfin qui respire dans chaque partie et qui est comme l'âme de la matière » (Beulé).

De toutes parts, que nous soyons devant la statue, ou que nous passions derrière elle (en quoi nous sommes plus favorisés que les anciens), de toutes parts elle nous apparaît magistrale. Cette large poitrine tranquille, ces muscles du dos fermes et souples, le profil admirable des hanches et des cuisses nous y montrent partout la puissance unie au calme, le divine beauté jointe à la force. Et l'on comprend que l'artiste ait été conduit à travailler le revers de sa figure presque avec autant d'amour que la face, parce qu'il n'y a point dans une belle créature de parties inutiles et sacrifiées, qu'il y a au contraire intime dépendance réciproque entre toutes les parties, l'être de chacune étant secrètement lié à l'être de toutes les autres, et qu'enfin c'est par l'ensemble seulement que peut fleurir la beauté suprême. Ce corps magnifique est la seule figure nue qui subsiste dans le fronton de la façade principale ; malgré ses quatre membres mutilés, sa tête écrasée devenue fruste, malgré l'usure et les blessures, elle reste digne des statues drapées qui sont la grande gloire de ce fronton.

Bibliographie : Voir Smith, *Catal. greek sculpt. in Br. M.*, I, n° 303 D ; Smith, *Sculpt. of the Parthenon*, pl. 2 ; Boissonnas et Mansell, *Le Parthenon*, pl. 47.



Planche XLVII. — Dionysos.
Londres. British Museum. *(Cl. Mansell.)*

XLVIII

DÉMÉTER ET CORÉ

GROUPE DE FRONTON AU PARTHÉNON

Groupe du fronton Est, enlevé de sa place par lord Elgin en 1801. — Londres, British Museum. — Marbre. — Hauteur actuelle, 1 m. 48. — De 440 à 438 av. J.-C.

Après Hélios et ses chevaux, après Dionysos, en allant vers le milieu, on trouvait tout de suite deux figures féminines assises. La première s'appuie du bras gauche sur l'épaule de sa voisine ; et ce geste familier, joint à je ne sais quel air d'abandon, signifie qu'il existe entre les deux personnes un lien d'affection tendre. On a donc reconnu en elles *Coré* et *Déméter*. Cette appellation se trouve confirmée par un détail singulier et très remarquable. Les divinités sont assises chacune sur un coffre carré, que rehaussent d'épais tapis pliés ; or, ces coffres sont la reproduction en marbre de coffres rituels en bois, qui servaient au culte des Deux Déesses, à Éleusis. Seulement, laquelle est Coré, laquelle Déméter? Les avis se partagent ; il semble pourtant que la première est un peu plus jeune d'aspect, un peu plus petite de proportions, et que sa draperie aussi a quelque chose de moins matronal.

Déméter serait donc la déesse qui tenait de sa main gauche levée le sceptre ou la haute torche. Elle est vêtue d'un péplos fermé, avec long repli et ceinture ; on voit par devant, en haut des jambes, dépasser sous le bord du repli la saillie bouffante du colpos. Elle porte en outre un grand himation, dont un pan est posé sur son épaule gauche ; cet himation l'enveloppe toute par derrière, avant de venir se disperser sur les jambes. Coré est vêtue de même. Mais son péplos est plus étroit, comme on le constate aux emmanchures très courtes ; il est aussi moins long, car le repli s'arrête bien au-dessus de la ceinture (celle-ci est visible par derrière) ; et il n'y a point de colpos. Son himation, sur quoi elle est assise, couvre ses deux jambes et l'un des pans retombe longuement à gauche, jusqu'au pied. D'un vif mouvement qui lui incline fortement le cou, Déméter tournait la tête vers sa fille, et sans doute, accompagnant son dire d'un geste de la main droite, elle lui apprenait la grande nouvelle. Ses paroles, commencées à peine, n'ont pas encore traversé l'esprit de Coré, qui demeure calme, le buste bien posé, les deux mains immobiles. C'est donc juste au milieu de ce groupe, pour ce qui concerne l'aile gauche du fronton, que s'est jusqu'ici avancé, à la façon d'une vague, le bruit de la Naissance merveilleuse ; mais la vague poursuit sans arrêt : Coré va savoir, et son bras droit se trouve tellement près de l'épaule gauche de Dionysos, que l'attention de celui-ci va être appelée à son tour.

On dirait que le hasard de la destruction, en supprimant les têtes de ces deux figures, en mutilant leurs bras et en respectant leurs corps drapés, a voulu que notre pensée se portât tout entière sur la draperie. Celle-ci est incomparable. Chez l'une et l'autre déesse, le péplos et l'himation ont chacun une beauté, une largeur, une grandeur et surtout une vie, qui défient toute description. Considérons, entre ces deux figures, ce petit espace où s'aperçoivent les angles des deux sièges, avec l'épaisseur des tapis pliés. Là retombe, en cascade onduleuse, un pan de l'himation de Déméter, et rien au monde n'est d'une vérité plus enchanteresse que cette chute et cet amoncellement, tandis qu'en face une autre partie du vêtement étale sur la cuisse ses sillons profonds, pour aller ensuite glisser et s'écouler sur le péplos entre les jambes. Il y a là, comme l'écrivait Beulé, « une souplesse, une abondance, qui ne laissent aux écoles postérieures que le raffinement pour progrès. Jamais ciseau n'a pu surpasser la richesse de ces draperies, aux plis moelleux, innombrables, au jeu varié. Légères, délicates, mais sans transparence,... elles n'accusent les formes qu'en les accompagnant de leurs mouvements larges et harmonieux. En outre, comme si l'enveloppe même du corps participait à la vie, elles ont un caractère qui semble émaner d'elles-mêmes et de leur disposition... Saisir cette expression silencieuse que notre personnalité communique aux objets, aux vêtements dont elle s'entoure, n'est-ce pas plus difficile que de saisir la nature elle-même? »

Bibliographie : Voir Smith, *Catal., greek sculpt. in Br. M.*, I, n° 303 *E* et *F* ; Smith, *Sculpt. of the Parthenon*, pl. 3 ; Boissonnas et Mansell, *Le Parthénon*, pl. 48.



Planche XLVIII. — Déméter et Coré.
Londres. British Museum. *(Cl. Hachette.)*

XLIX

APHRODITE ET DIONÉ

GROUPE DE FRONTON AU PARTHÉNON

Groupe du fronton Est, enlevé de sa place par lord Elgin en 1801. — Londres, British Museum. — Marbre. — Hauteur actuelle, 1 m. 40. — De 440 à 438 av. J.-C.

C'EST une loi, bien naturelle, de la décoration des frontons, que les deux ailes doivent en être également remplies, également chargées et se répondre l'une à l'autre dans un juste équilibre. Mais il appartient à l'auteur de faire que l'équilibre ne devienne pas monotone symétrie, que les masses, tout en se correspondant avec exactitude, soient souplement variées quant aux éléments qui les composent. Ainsi, les trois figures de l'aile gauche avant l'attelage du Jour nous annoncent dans l'aile droite trois figures analogues avant l'attelage de la Nuit. Nous les y trouvons en effet, mais autrement réparties. Car on voit d'abord, en partant de l'angle, un groupe de deux déesses, puis une déesse isolée, tandis qu'on voyait tout à l'heure Dionysos isolé, puis le groupe de Coré avec Déméter : très exact équilibre des masses, mais, dans ces masses, liberté et souple circulation intérieure.

Ces trois déesses qui se suivent ne portent pas tout à fait le même costume que Déméter et Coré ; elles ont bien l'himation, mais leur vêtement principal n'est pas l'imposant péplos ; c'est le chiton, un chiton fin et souple, à plis multiples, auquel les quelques agrafes espacées en haut du bras font un semblant de manches. Largement ouvert sur la poitrine et les épaules, il offre un décolleté élégant, qui est comme une invitation à des pensées de volupté. Voilà qui nous éloigne des graves déesses Déméter et Coré, et qui aurait dû aussi, semble-t-il, faire hésiter jadis devant l'identification avec les sombres puissances du Destin, filles de la Nuit, « *les Parques* ». D'ailleurs, il ne doit s'agir, en aucune façon, d'une triade, la première figure étant isolée nettement des deux suivantes. Celle-là, vêtue d'un chiton avec repli, les jambes couvertes par l'himation, vient à l'instant de recevoir la grande nouvelle. Elle tournait vite la tête vers le centre ; sa jambe droite, brusquement ramenée en arrière, indique qu'elle est prête à se lever.

Les deux autres ne savent rien encore. Elles forment un groupe tendrement uni, tel qu'il doit s'agir d'une mère avec sa fille. Si l'une est *Aphrodite*, sa voisine est nécessairement *Dioné*. La mère est assise, les deux jambes fortement pliées en arrière. Elle est vêtue d'un fin chiton à repli, dont un cordon croisé et passé en huit resserre sous l'aisselle les flots d'étoffe. Son himation, dont un pan est posé sur l'épaule gauche et un autre pan était retenu par la main au-dessus de l'épaule droite, la couvre toute derrière, avant de revenir par devant envelopper les jambes. Aphrodite est étendue de son long, le coude droit posé entre les jambes de sa mère; elle s'appuie de l'épaule et du buste contre la poitrine de Dioné, qui l'entoure de son bras gauche pour la soutenir. Son chiton à elle n'a point de repli, mais il est serré à la taille par une ceinture, au-dessus de laquelle bouffent les plis du colpos. Les jambes sont enveloppées d'un pan de l'himation sur lequel elle est couchée. Légèrement tournée pour mieux présenter son torse, allongée et un peu aplatie sur le sein maternel, exécutée par habileté suprême avec un souvenir des conventions du bas-relief, que cette figure est belle ! Nulle œuvre dans l'art du monde entier ne donne pareille impression de nonchaloir majestueux et de noble volupté. L'épaule droite, que le chiton en glissant découvre, offre la séduction de sa divine chair nue et fraîche ; et après ce nu, il y a, non moins admirables, les plis du vêtement qui ondoient et courent en suivant leur pente ; et enfin il y a cette poitrine et ce ventre, vraiment vivants, qu'on s'attend à voir se soulever et palpiter, selon le rythme convenable à une vie olympienne.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Smith, *Catal. greek sculpt. in Br. M.*, I, n° 303 *L* et *M* ; Smith, *Sculpt. of the Parthenon*, pl. 5 ; Boissonnas et Mansell, *Le Parthénon*, pl. 51. — Pour le costume, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, chap. VI.



Planche XLIX. — Aphrodite et Dioné.
Londres. British Museum. *(Cl. Hachette.)*

L

" L'ILISSOS "
FIGURE DE FRONTON AU PARTHÉNON

Statue du fronton Ouest, enlevée de sa place par lord Elgin en 1801. — Londres, British Museum. — Marbre. — Hauteur actuelle, 0 m. 80. — De 438 à 433 av. J.-C.

Le fronton Ouest, au Parthénon, représentait la dispute entre Athéna et Poseidon pour la possession de la terre attique. On voyait, au milieu, les deux grandes divinités donnant ensemble les preuves de leur puissance. Elles ont frappé le sol, Athéna de sa lance, Poseidon de son trident : l'olivier est né, le flot salé a jailli du roc. Derrière les dieux, attendaient leurs chars avec les attelages impatients ; puis se succédaient, dans chaque aile, les divers assistants de la scène, qui étaient les antiques héros de l'Acropole, Kécrops et les Kécropides, Érechthée et les Érechthéides. Ils suivent tous avec passion les péripéties de la dispute ; en sorte que l'action centrale, au lieu de produire son effet par coups successifs, comme au fronton Est, a déjà eu son plein retentissement jusqu'à l'extrémité de chaque aile ; les figures d'angle elles-mêmes, que les nécessités du cadre obligeaient à étendre par terre, sont, peut-on dire, des spectateurs non moins actifs que les autres. Ainsi, dans l'angle de gauche, il y avait une figure couchée, que sa position normale eût obligée à regarder vers l'angle ; mais elle se retournait pour regarder vers le milieu. Cette figure était appelée encore, naguère, soit « *Ilissos* » ou « *Képhisos* », et l'on admettait qu'elle et son pendant sur l'angle opposé personnifiaient les deux petits cours d'eau de l'Attique ; pareillement, deux figures analogues, dans le fronton Est du temple d'Olympie, auraient personnifié les deux fleuves de là-bas, l'Alphée et le Cladéos. On a renoncé à ces explications : à Olympie comme au Parthénon, les personnages des angles sont simplement des spectateurs. Mais il nous est impossible de leur donner un nom. Peut-être n'en ont-ils jamais eu, dans l'esprit même de leurs auteurs. Le nom d' « *Ilissos* » n'a donc plus aujourd'hui d'autre valeur que celle d'une étiquette commode.

L'homme est nu. Un des pans de son himation retombe par devant, au-dessous de l'épaule gauche ; un autre pan s'aperçoit à peine, contre le genou droit ; tout le reste passe derrière, hors de la vue. La main gauche s'est posée sur le sol, la jambe gauche s'est pliée pour ramener le pied en arrière ; le torse se présente de face : on saisit sur le vif le mouvement que tout le corps vient de faire, afin d'aider la tête à porter son regard vers le centre du fronton. Le motif est très simple, pris directement à la nature et transcrit avec fidélité ; mais cette fidélité s'accompagne d'un tel sentiment de la vie que tout ce qui est art et vient de l'art semble s'évanouir. « La science se cache, pour ne laisser paraître que la nature. La chair et son mol embonpoint couvrent certains détails (qui s'étalent trop dans le *Laocoon*, par exemple). Mais la saillie du sternum et des côtes, la tension des muscles du flanc, ce qui doit trahir au dehors le jeu intérieur des os et de leurs attaches, tout cela se produit avec une aisance qui n'est plus l'art, mais la vérité elle-même avec toute sa persuasion » (Beulé). « C'est de la vraie chair », disait Canova ; et il n'y a guère autre chose à dire. Le marbre a pris de la chair la douceur, la chaleur, la fermeté, l'élasticité. Les cuisses sont merveilleuses ; la cage thoracique fait bien sentir la solidité de sa charpente osseuse ; au-dessous d'elle, le mol abdomen glisse lourdement, s'affaisse suivant la pesanteur, et son nombril, un peu étiré par la tension du corps, met au milieu de ce ventre admirable un point, d'une justesse unique !... C'est de la vraie chair, où resplendit une fleur d'immortalité.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Smith, *Catal. greek sculpt. in Br. M.*, I, n° 304 *A* ; Smith, *Sculpt. of the Parthenon*, pl. 7 ; Boissonnas et Mansell, *Le Parthénon*, pl. 55.



PLANCHE L. — « L'ILISSOS ».
Londres, British Museum. *(Cl. Rischgitz.)*

LI

DORYPHORE
(ŒUVRE DE POLYCLÈTE)

Statue découverte à Pompéi, dans une palestre, en 1797. — Musée de Naples. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 1 m. 97. — Vers 445 av J.-C. (date de l'original).

Un homme jeune, un superbe mâle aux formes parfaites s'avance d'une marche calme et n'a plus qu'à poser un pied près de l'autre pour s'arrêter; il est nu ; il portait dans la main gauche, contre l'épaule, la forte lance de guerre (*doru*). C'est de là qu'il avait pris, dans l'Antiquité, son appellation habituelle. On ignore en quelle ville grecque se trouvait l'original et quelle destination il avait reçue ; mais cette copie, découverte dans une palestre, s'y dressait comme une leçon, un exemple, un idéal. En un tel lieu, dominant les vivantes nudités façonnées par les exercices palestriques, la statue répondait le mieux à l'ambition de son auteur. Car Polyclète, reprenant toujours dans ses œuvres successives l'étude des contours, des lignes, des proportions, de tout ce qui peut faire un corps humain accompli, jeune et fort, puissant et beau, selon le degré d'épanouissement que permet son âge, s'était élevé dans le *Doryphore* à la science la plus consommée et au sentiment le plus affiné. Il avait cette fois touché le point suprême ; et il pouvait croire que, non pas seulement dans les ateliers de sculpture, mais dans les gymnases où s'améliore et s'embellit le corps vivant, sa création d'art serait digne à jamais de servir de modèle. D'ailleurs le maître ayant consacré un écrit théorique aux proportions du corps humain, nous savons que les anciens reconnaissaient dans le *Doryphore* la plus complète et la plus juste application des principes posés ; c'est pourquoi ils avaient attribué à la statue, comme surnom, le titre même du traité : le *Canon*, la Règle, la Loi.

Cette loi n'avait rien d'impératif, et nulle autorité ne pouvait l'imposer. Mais il est naturel que les ateliers qui, depuis longtemps, travaillaient à forger la beauté athlétique, aient aussitôt salué l'inégalable modèle. A Sicyone et Argos particulièrement, on cherchait et peu à peu on approfondissait cet idéal de robustesse carrée, de stabilité puissante, qui devait satisfaire les secrètes aspirations des Doriens du Péloponnèse. L'art de Polyclète le révéla : ce n'était pas une invention, une trouvaille inattendue du génie, mais plutôt, peut-on dire, une lumineuse éclosion de l'idéal longtemps couvé et amené à son terme. Le *Doryphore* incarnait, avec une juste mesure, le sentiment dorien dans la statuaire grecque, comme le représentait dans l'architecture de ce temps le grand temple d'Olympie. Quelle belle architecture n'est-il pas lui-même, avec en plus la vie et le mouvement ! Quelle harmonie souveraine, formée de tous les rapports entre les lignes et entre les contours ! Quelle eurythmie tranquille et simple, correspondant aux qualités de gravité et de pondération qui faisaient alors le fonds solide de l'esprit dorien !

Bibliographie : Voir Ruesch, *Guida d. Museo di Napoli*, n° 146 ; Furtwængler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 417 ; Rayet, *Mon. de l'art antique*. I, pl. 29 (notice de Guillaume).



PLANCHE LI. — DORYPHORE
Musée de Naples. (*Cl. Brogi.*)

LII

DORYPHORE

Même statue, vue de dos.

Une fois encore, ainsi que nous l'avons déjà fait pour l'*Apollon Choiseul-Gouffier* (pl. XXXIII), tournons autour de cette statue, ou plutôt faisons-la tourner, et contemplons longuement, pour l'admirer toujours plus, ce dos incomparable, qui n'a pas son pareil au monde. Certainement, Polyclète avait étudié les formes dorsales avec la même science profonde que les autres formes de son magnifique athlète. Nous devinons en lui un penseur pénétrant à qui rien n'échappait.

Comme nous l'avons dit dans la notice précédente, Polyclète n'a pas été seulement l'héritier d'une longue tradition. Le traité qu'il avait écrit nous atteste qu'il avait spéculé sur son art, comme le firent Léonard de Vinci et Albert Dürer, et qu'il s'en était formulé les principes. Ces principes nous échappent, il est vrai, et nous ne pouvons pas apprécier la force et l'originalité de cet apport personnel. Nous ne savons même pas sur quelle base ils se fondaient et quelle en était l'idée génératrice. Peut-être Polyclète avait-il tourné sa réflexion vers les constructeurs d'édifices doriques et pensé que l'eurythmie de la forme humaine n'est pas sans relation avec l'eurythmie des formes architecturales. Plus probablement, sa théorie fut une application neuve de la doctrine pythagoricienne, qui venait d'avoir en Grèce un tel retentissement. Pythagore enseignait, proclamait que l'essence des choses, c'est le nombre, que tout dans le monde est nombré, que tout peut se calculer et se mesurer ; et il tirait de cette ivresse mathématique un réconfort moral. Quel appel tentant pour un artiste réfléchi, de qui l'esprit était enclin aux considérations abstraites et qui voulait que le seul aspect de ses corps d'athlètes élevât l'âme et imposât une discipline ! Comment n'aurait-il pas, lui aussi, nombré, calculé, mesuré les membres de son *Doryphore*? Il semble que ce soit pour lui, quoique sans penser à lui, que le poète a écrit :

... la forme sort du nombre.



PLANCHE LII. — DORYPHORE.

(Même statue, vue de dos.)
(Cl. d'après moulage, à Lyon.)

LIII

DIADOUMÈNE
(ŒUVRE DE POLYCLÈTE)

Statue découverte à Délos en 1894. — Athènes, Musée National. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 1 m. 86. — Vers 435 av. J.-C. (date de l'original).

D'ABORD, supprimons en pensée le tronc d'arbre qui était la jambe gauche ; car le copiste, oubliant ce que doit être un simple support, lui a prodigué des attentions intempestives et conféré une valeur fâcheuse Ce jeune homme qui enroule autour de sa tête le bandeau insigne de victoire, ne diffère point de son aîné le *Doryphore* (pl. LI et LII) par la structure ni par l'attitude. il lui ressemble comme un frère, peut-on dire : mais c'est un frère plus jeune, un peu plus délicat de nature, et en qui son auteur semble avoir mis une affection plus tendre Il est aussi vigoureux, certes, aussi viril : il le paraît un peu moins. Les proportions sont demeurées sans changement, et le rythme de la pose nous offre une cadence connue : mais ces notes connues ont pourtant, ici, une sonorité plus adoucie, plus fondue. L'idée de grâce, à quoi le *Doryphore* ne faisait point penser, s'éveille dans l'esprit : une grâce qui, assurément, n'a rien de fragile, mais qui répand sur la robustesse de la figure un rayon aimable. Le torse, musclé avec non moins de vigueur, n'a point l'aspect aussi carré. Les jambes, toujours solides, semblent aspirer à plus de sveltesse. Surtout le geste des deux bras, doucement levés et écartés, communique au corps un imperceptible balancement, plein de charme ; et la tête, docile à cet appel des bras, un peu penchée, un peu tournée, accueille avec une joie secrète le bandeau qui s'enfonce dans l'épaisseur de la chevelure, comme le lien autour de la gerbe.

Ce frère plus jeune du *Doryphore*, issu exactement des mêmes principes que son aîné, montre donc un certain adoucissement dans l'application de ces principes. C'est un fait ; et nous pouvons, heureusement, en expliquer l'origine. Une brève information, fournie par Platon dans son *Protagoras*, nous donne à croire que Polyclète fit à Athènes un séjour prolongé avant 430. Les splendeurs du Parthénon venaient alors de s'épanouir, une incomparable floraison de temples et de statues rayonnait en Attique, le pays était devenu, par cette abondante production; comme un jardin enchanté, qui « frappait l'étranger de l'admiration la plus vive » (Plutarque). Or, l'étranger, en ce cas particulier, était un artiste puissant et mûr, habitué à observer et à réfléchir . il avait été formé dans un atelier aux traditions sévères ; il venait d'une région où la force surtout était en honneur, où l'architecture avait atteint son idéal dans le puissant temple d'Olympie, où la sculpture poursuivait le sien dans la figuration en bronze des robustes nudités athlétiques. Et voici qu'un air plus léger et plus suave l'enveloppait, qu'une lumière plus fine et plus gaie l'éclairait ; rien n'était changé quant au fond, mais tout se présentait sous un jour quelque peu différent. C'était encore l'ordre dorique, comme à Olympie, qui se dressait au Parthénon et aux Propylées, mais illuminé cette fois par un mystérieux reflet, par la grâce subtilement unie à la noblesse, et, comme a dit le poète, par un « sourire humain », qui manquait à l'austérité du temple olympique. La différence d'esprit qui existe entre la construction d'Olympie et le Parthénon est du même ordre que celle qui sépare du *Doryphore* le *Diadoumène*. Notre comparaison ne doit pas, bien entendu, dépasser le vague de cette indication générale ; elle n'a pour but que de faire mieux apparaître ce que j'appellerai l'âme moins dorienne du *Diadoumène*. après l'âme plus dorienne du *Doryphore*

BIBLIOGRAPHIE : Voir *Monuments Piot*, III, 1896, pl. 14 et 15, p. 137 (Couve) ; Furtwængler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 437



PLANCHE LIII. — DIADUMÈNE.
Athènes, Musée National. (Cl. Alinari.)

LIV

ATHÉNA

"MINERVE INGRES", "TORSE MÉDICIS"

Statue découverte à Rome ; longtemps conservée à la villa Médicis ; envoyée à Paris par Ingres, durant sa direction. — Paris, Louvre. — Marbre, copie d'un original probablement acrolithe, *c'est-à-dire qu'il avait en marbre seulement les extrémités visage et cou, parties nues des bras et des pieds, le reste de la figure étant en bois doré. — Hauteur (avec la plinthe), 2 m. 605. — Seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).*

Le Louvre ne possède, parmi ses marbres antiques, nulle figure qui soit plus puissante que celle-là. Il en a de plus grandes, il en a dont la beauté rayonne plus ; il n'en a pas qui donne davantage une impression de stabilité et de force souveraine. Elle a perdu les deux avant-bras et la tête ; en conséquence, la majeure partie des attributs ont disparu, casque, bouclier, lance ; l'égide seule est restée. Athéna est vêtue de la fine tunique ionienne, que fixent plusieurs agrafes en haut des bras ; puis elle porte un péplos ouvert, avec très long repli et ceinture apparente. L'égide cuirasse sa poitrine. Enfin, un himation aux plis épais est posé sur son épaule gauche et retombe longuement par derrière.

On fut enclin pendant longtemps à croire que nous avions là une copie réduite de la colossale *Athéna*, œuvre de Phidias, qui se dressait sur l'Acropole, non loin des Propylées, et à laquelle finit par être donné le surnom inexact de « *Promachos* ». Ce bronze, de dimensions exceptionnelles, dont on voyait au loin étinceler la lance d'or, était comme une sentinelle armée, gardienne vigilante de la ville ; nous aurions aimé la retrouver, malgré les proportions très diminuées, dans le marbre imposant que nous possédons. Mais des recherches récentes obligent à écarter l'hypothèse, puisque l'original du marbre était une figure acrolithe et que ses dimensions ne dépassaient point celles de la copie. L'œuvre demeure donc indéterminée.

Non seulement elle n'est pas la « *Promachos* », mais on doit écarter, je crois, toute attribution à Phidias. Sans doute, l'ample péplos avec long repli est celui même que porte la *Parthénos*, et il faut en considérer surtout l'esprit qui l'anime, cette noblesse et cette grandeur qui s'exhalent de ses plis droits. Mais il y a une autre chose : c'est le parti que l'artiste a tiré du vêtement de dessous. Quand Phidias employa la tunique ionienne, ce fut de la façon la plus simple, sans nulle recherche de l'effet, tandis qu'ici, très visiblement, les bords du péplos ne sont tellement écartés que pour laisser voir la jambe droite tout entière et, le long de celle-ci, cette foison de plis si menus, si soyeux, qui semblent rire et sourire sur la peau, et font contraste avec la sévérité du péplos voisin. Un tel jeu, même exécuté avec maîtrise, est-il en parfaite convenance avec le type si grave d'Athéna au Ve siècle? En tout cas, il y a là un commencement d'artifice, une tentative afin d'obtenir, par l'opposition des deux vêtements, un élément d'intérêt inattendu et un peu superficiel. Rien ne nous autorise à croire que Phidias eût jamais abandonné, pour la poursuite d'un pareil agrément extérieur, la limpide simplicité et le naturel parfait qui sont l'essence même de ses créations. Mais, si l'œuvre n'est pas de lui, elle est sûrement de son temps ; elle doit avoir été exécutée par un disciple tout pénétré de l'esprit du maître, capable lui aussi d'un faire grand et puissant. Seulement, grâce à une habile juxtaposition, il a su joindre au caractère de puissance quelques fleurs de grâce ; et ainsi obéissait-il peut-être à une secrète poussée de l'art, qui allait bientôt descendre des hauteurs olympiennes pour chercher d'autres sortes de beauté plus prochaines.

Bibliographie : Voir Furtwængler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 46 ; *Wien. Jahreshefte*, XI, 1908, p. 169 (Amelung) ; *Arch. Jahrbuch*, XXVIII, 1913, p. 353 (Frickenhaus).



PLANCHE LIV. — ATHÉNA.
Paris, Musée du Louvre. (*Cl. Hachette.*)

LV

DÉMÉTER DE CHERCHEL

Statue trouvée à Cherchel (Algérie) en 1851 (tête) et en 1879 (corps). — Musée de Cherchel. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 2 m. 10. — Deuxième moitié du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).

DÉMÉTER est vêtue d'un péplos fermé, avec repli et une ceinture que dissimulent les bouillons du colpos. Elle a en outre, posée sur sa tête, une calyptra passablement longue, dont les pans retombent sur les deux côtés de la poitrine, puis, à hauteur de la taille, sont relevés et rejetés en arrière par-dessus les épaules. Il n'y a dans les plis de ces vêtements, ni finesse ni élégance ; ils sont gros et dénotent un tissu sans moelleux. Surtout les bouillons du colpos ont une épaisseur dont on ne trouve guère d'autres exemples, sauf peut-être chez certaines des *Danseuses d'Herculanum*. Ils se soulèvent avec une sorte de lourdeur et se heurtent avec brusquerie. Le même caractère de quasi rudesse s'aperçoit aussi dans les grosses ondulations de la chevelure autour du visage. Tous ces détails s'accordent bien avec le caractère général de la figure : large, robuste, massive, telle nous apparaît la déesse. Ce n'est point là un accident. Déméter, dans l'assemblée olympienne, n'a pas la fleur d'éternelle jeunesse qui pare une Artémis, une Athéna, une Aphrodite ; elle est essentiellement une mère (son nom même ne permet pas de l'oublier), une mère à qui sa fille fut arrachée par violence et qui en souffrit une douleur sans consolation. Un certain aspect matronal est donc inséparable du type de Déméter ; et, alors que l'art grec ne songeait pas encore à faire paraître une âme sous un visage, du moins ne manquait-il pas de rechercher les traits physiques, propres à l'âge, à la maternité, à l'austère sérieux de la déesse sans sourire.

Tel est aussi l'aspect de Déméter dans le relief d'Éleusis (pl. XXXVIII). Avec plus de sereine majesté, elle porte le même poids de gravité et de dignité triste. La ressemblance est assez marquée entre la *Déméter* de Cherchel et celle d'Éleusis, pour qu'on ait supposé à plusieurs reprises que l'original de la statue avait pu servir de modèle au relief. Cette hypothèse semble peu acceptable, par la simple raison que la statue, en dépit de ses apparences rudes, doit être postérieure au relief. Au reste, la ressemblance n'a pas de quoi surprendre; ce n'est qu'une rencontre, toute naturelle dans la même région et presque à la même époque de l'art, entre deux représentations d'une figure divine, dont les traits généraux, fixés par la légende, s'offraient à tous les artistes également.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Gauckler, *Musée de Cherchel*, p. 102, pl. 5 ; 57es *Berlin. Winckelmannsprogramm*, pl. 1-5, p. 9 (Kekulé von Stradonitz).



Planche LV. — Déméter de Cherchel.

Musée de Cherchel. (*Cl. du Musée de Cherchel.*)

LVI

CORÉ
“ SAPPHO ALBANI ”

Statue de provenance inconnue. — Rome, villa Albani. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur, environ 2 m. — Seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).

DÉMÉTER ne se conçoit pas sans Coré, ni Coré sans Déméter. La mère et la fille sont tendrement unies, inséparables sauf intervention du violent Hadès. C'est plus qu'un lien d'affection qui les assemble ; la profondeur de cette affection est unique, et, les isolant du monde entier, les resserre d'autant plus : ce ne sont pas deux déesses, ce sont les-Deux-Desses, selon la simple et forte désignation éleusin'enne. De ce fait, il est résulté, quant au type plastique, certaine réaction de l'une sur l'autre. L'âge et les douleurs de la mère devaient s'évoquer à la seule vue de l'une, et sur l'autre, au contraire, devait s'épanouir la jeunesse.

Rapprochons la *Déméter de Cherchel* (pl. LV) et la *Coré Albani*, l'opposition saute aux yeux. Non pas qu'on devait s'attendre à trouver en la jeune Coré une personne aux membres délicats et au corps fragile : ce n'est plus ici la vierge jouant avec les Nymphes et cueillant des fleurs dans la prairie de Nysa : elle est à présent Perséphone, l'épouse du Zeus souterrain. D'autre part, on sait que la sculpture du Ve siècle, pour la figuration du corps humain, faisait encore peu de différence entre les sexes et que, fidèle toujours à l'idéal athlétique, elle donnait à tous, hommes et femmes, la même structure carrée, large et puissante. Mais il y a la draperie, et la draperie grecque a une particulière éloquence. Coré n'est pas vêtue, comme sa mère, du péplos aux rigides cannelures, et elle n'a point non plus la calyptra, qui semble un voile de deuil. Elle porte la tunique ionienne et l'himation. Sa tunique, dont les bords sont rattachés ensemble de l'épaule au coude, est d'un tissu très fin et très souple, qui forme sur la poitrine mille fronces charmantes ; elle a un repli peu long, et une ceinture qu'on ne voit pas, mais que révèlent les bouillons du colpos. L'himation est posé d'abord sur l'épaule gauche, d'où il descend par derrière, puis revient par devant pour draper les jambes. Il est maintenu par la pression du bras gauche contre le corps ; et on observera que ses plis, en remontant ainsi vers le flanc, rebroussent avec eux les bouillons du colpos de la tunique et leur font prendre aussi une direction montante. En somme, c'est le même costume, composé des mêmes pièces, ajusté avec la même élégance que dans la *Coré* du relief d'Éleusis (pl. XXXVIII) ; et on n'a pas manqué de faire à ce propos une hypothèse parallèle à celle que nous avons rappelée pour la *Déméter de Cherchel*, à savoir que l'original de la statue Albani devait avoir servi de modèle au relief. Mais cette seconde hypothèse est à écarter pour le même motif que la première : les dates des deux œuvres sont interverties, et c'est la statue qui, selon toute vraisemblance, est plus récente que le relief.

Au-dessus de ces frais vêtements, la *Coré Albani* dresse une tête jeune et claire. Sa chevelure est enveloppée quasi toute dans une sorte de foulard (*kékryphalos*) qui n'en laisse rien apparaître qu'une petite partie sur les tempes. Il est probable que la main gauche (mal restaurée) jadis s'appuyait légèrement sur une haute torche, rappel des cérémonies nocturnes des Mystères ; et on peut supposer dans la main droite une fleur, rappel du narcisse miraculeux de la plaine de Nysa.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Helbig, *Führer in Rom* (3e éd.), II, n° 1922. — Pour le costume, voir Heuzey, *Hist. du costume antique*, p. 212-220.



Planche LVI. — Coré.
Rome. Villa Albani. *(Cl. Hachette.)*

LVII

ANACRÉON

Statue découverte entre Rieti et Aquila (Sabine) en 1835. — Copenhague, Musée Ny Carlsberg. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (avec la plinthe), 2 m. 10. — Seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).

Les deux avant-bras de la statue sont restaurés, mais ils l'ont été avec justesse. La figure tenait une lyre dans la main gauche et dans la droite le plectron. C'est un chantre, un poète ; il est en train d'exécuter un de ses morceaux, il joue : car il a remonté le pan de son himation à droite, afin de dégager son bras ; il tourne un peu la tête et tend l'oreille pour bien saisir le son des cordes ; et toute sa pose est d'un musicien qui s'abandonne doucement au bruit mélodieux. Entre les copies diverses qu'on possède de la même œuvre, il y en a une où est inscrit le nom d'Anacréon. D'autre part, Pausanias mentionne sur l'Acropole d'Athènes une statue d'Anacréon de Téos, « le premier après Sappho de Lesbos à n'avoir guère écrit que des chants d'amour ». Très probablement, c'est de cet original que dérivent toutes nos copies de marbre.

Le voilà donc, le poète qui fut illustre dans la seconde moitié du VIe siècle : celui qui vécut longtemps à la cour de Polycrate de Samos et que les Pisistratides envoyèrent chercher avec honneur, quand la mort de Polycrate le rendit libre ; celui qui fut le pensionnaire et le pensionné des grandes familles d'Athènes ; « un ami du plaisir, qui a passé un demi-siècle à se couronner de roses, à chanter l'amour et le vin, et qui, ayant gardé jusqu'à la fin cette belle humeur folâtre, est resté dans la mémoire des hommes comme le type de la légèreté aimable et brillante » (Croiset). La statue correspond-elle bien à cette conception? Certes non ; ce n'est pas ainsi que nous aurions imaginé Anacréon, avec cet aspect de vigueur sévère et cette extrême sobriété du costume. Pourtant, c'est ainsi que le voyaient les Grecs du Ve siècle. Il ne s'agit pas bien entendu, d'un portrait, au sens strict. D'abord, soixante ans peut-être avaient passé depuis la mort d'Anacréon, quand fut exécuté le bronze qui porta son nom. Puis, l'art alors se souciait peu de l'exacte ressemblance individuelle et des traits physiques particuliers. Un portrait n'était pas encore une effigie réaliste et véridique ; c'était une image idéalisée et ennoblie, d'un type généralisé.

La figure montre un corps en parfait état de développement, ayant tous les signes de force que procure la palestre ; mais ce corps serait aussi bien celui d'un orateur : en fait, c'est le corps de l'homme libre, du noble citoyen, l'indice, peut-on dire, d'un certain rang social. Un seul détail, à peine visible (l'*infibulatio*), témoigne d'une pratique singulière, propre à conserver la voix, et nous rappelle que le poète lyrique chez les Grecs n'était pas seulement un écrivain, mais surtout un chanteur. A cette nudité du corps ; il ne s'ajoute presque rien. L'himation, déjà très court, est en outre repoussé par derrière ; et le cercle étroit qui ceignait les cheveux était un symbole de victoire plutôt qu'une parure. La tête, à la barbe très fournie, fait sentir la plénitude de l'âge, sans rien des flétrissures ; d'elle, comme du corps, ne vient qu'une impression de belle saison mûrissante. C'est seulement par la très légère inclinaison de cette tête, par la façon de tendre l'oreille aux sons de la lyre, que se décèle le musicien en acte de jouer; mais cela suffit pour que nous surprenions le rêve musical que son âme poursuit, L'art grec de la grande époque sut toujours dire ce qu'il voulait, avec très peu de geste et de mouvement ; à peine l'indication matérielle était-elle nécessaire, on le voit bien par ce nouvel exemple : la lyre est absente aujourd'hui, la mélodie subsiste.

Bibliographie : Voir Arndt, *La Glyptothèque Ny Carlsberg*, p. 29, pl. 26-28.



PLANCHE LVII. — ANACRÉON.
(Copenhague. Musée Ny Carlsberg. (*Cl. Trude.*)

ORPHÉE, EURYDICE, HERMÈS
RELIEF VOTIF

Relief de provenance inconnue. — Musée de Naples. — Marbre, copie d'un original qui était lui-même en marbre. — Hauteur, 1 m. 18. — Fin du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).

CERTAINS reliefs votifs ont peut-être commémoré des victoires remportées au concours de tragédies. Ils avaient trois figures, correspondant aux trois personnages principaux de l'action. Mais ceux-ci n'y étaient pas représentés en acteurs ; ils reprenaient, en dehors de toutes conventions scéniques, les traits et l'aspect que la légende leur avait attribués. La tragédie écrite se serait continuée ainsi par le relief sculpté, l'œuvre de l'art littéraire par l'œuvre de l'art plastique. Le plus célèbre de ces marbres, connu en trois exemplaires, au Louvre, à Naples et à Rome, est consacré à l'histoire d'Orphée ; ce serait donc l'illustration d'une pièce qui mettait en scène le malheureux chantre thrace et sa femme Eurydice et l'exécuteur des œuvres infernales, Hermès.

Eurydice, au milieu, est vêtue d'un ample péplos avec long repli et ceinture ; elle a en outre, posée sur la tête, une légère calyptra, qui retombe par derrière. A gauche, *Hermès* porte tunique et chlamyde. La tunique descend jusqu'aux genoux, sanglée par deux ceintures : l'une, un simple cordonnet, dissimulée sous les plis bouffants du colpos ; l'autre par-dessus, plus large et celle-là bien visible. La chlamyde est agrafée sur l'épaule droite. Le pétase de paille, retenu au cou par des brides, est rejeté en arrière, contre les épaules. Le dieu Messager tenait dans la main droite son caducée. A droite, *Orphée* porte, comme Hermès, tunique doublement ceinturée et chlamyde ; sa coiffure est le bonnet thrace en peau de renard (*alopékis*), et ses hautes bottes molles à revers festonnés sont aussi d'origine thrace, en tout cas barbare et non grecque. Le chantre tient de sa main gauche pendante sa lyre, au résonateur en forme de carapace et aux deux longues cornes reliées par une traverse.

Entre ces trois personnages se joue une scène silencieuse, dont l'effet est poignant. Eurydice, accompagnée du conducteur des Ombres, suivait, muette et voilée, son époux Orphée dans le chemin qui conduit à la lumière du jour. Mais Orphée, oublieux de la condition posée, ne peut, à l'instant suprême, refréner son désir de revoir celle que son amour vient de reconquérir. Il se retourne, et, racontait la légende, Eurydice aussitôt disparaît, fumée, fantôme, « essence pareille au vent léger ... ». Comment le sculpteur pouvait-il traduire cet éclair d'une séparation mystérieuse ? car la pierre s'accommode mal des fantômes. Il a simplement matérialisé et rendu visibles les sentiments de chacun devant l'inexorable Destin. Eurydice a aussitôt senti la main d'Hermès qui reprend sa droite à elle et ne la lâchera plus ; elle ne résiste pas, mais elle pose son autre main libre sur l'épaule d'Orphée, vers qui elle penche doucement la tête, semblant dire : « Qu'as-tu fait de nous deux? » Orphée, lui, la tête également penchée avec tendresse, lève sa main droite, non pas pour effleurer le poignet d'Eurydice, mais pour écarter la calyptra, le voile pudique qui lui cachait l'épousée. Tous deux, ils restent en face l'un de l'autre, échangeant dans un regard leur amour, leur pensée, leur âme. Cependant Hermès, en même temps qu'il saisit le bras d'Eurydice, se raidit un peu en arrière : et il n'en faut pas plus pour marquer que l'arrêt fatal est irrévocable. Mais le dieu, en qui on voit l'exécuteur inflexible, paraît pourtant compatir à l'infortune du jeune couple et contempler ému la ruine de ces deux vies.

Telle est la scène que l'artiste a su rendre sans gesticulation, avec le minimum d'effort et le maximum d'effet. Quel sentiment profond, sans paroles exprimées, s'échappe de ces têtes un peu penchées, de ces bras à peine remués, de ces jambes suspendues dans leur mouvement de marche ! Jamais douleur fut-elle plus émouvante, en demeurant plus sobre ! Et ce drame d'angoisse se joue entre des êtres physiquement accomplis. Pour caractériser la beauté d'Orphée et d'Hermès, il n'y a qu'à dire qu'ils sont vraiment frères des beaux cavaliers athéniens de la frise du Parthénon ; et Eurydice, harmonieusement drapée, les égale en beauté. Il émane de leur pose et de leurs gestes une distinction suprême. En outre, un charme magique les enveloppe, un charme qui n'est pas de ce monde, qui est hors de l'humaine mesure.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Ruesch, *Guida d. Museo di Napoli*, n° 138 ; Furtwængler et Urlichs, *Denkmæler griech. und. ræm. Skulptur* (3e éd.), pl. 14, p. 48 (notice de Furtwængler).



Planche LVIII. Orphée, Eurydice, Hermès.
Musée de Naples. (Cl. Alinari.)

LIX

ARÈS

"MARS BORGHÈSE"

Statue de provenance inconnue ayant appartenu à l'ancienne collection Borghèse, achetée par la France en 1808. — Paris, Louvre. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 2 m. 05. — Fin du Ve siècle av. J.-C (date de l'original).

On a proposé pour cette statue divers noms : Achille, Pâris, Thésée, Arès. Le dernier est généralement préféré, et il semble avoir les meilleurs titres à la préférence. Néanmoins, quelque incertitude subsiste toujours. La figure devait, de la main gauche, s'appuyer légèrement sur une lance. Elle est dans une position de repos complet, les deux pieds à plat sur le sol. La jambe droite est ployée, le bras droit retombe inactif ; le poids du corps porte sur la jambe gauche. La tête est coiffée d'un casque richement ciselé, qui laisse déborder sur les tempes et la nuque les boucles d'une abondante chevelure. Un anneau de jambe, ornement imprévu, est passé au-dessus du pied droit. Voilà tout ; la description est vite faite, comme pour les statues de Polyclète. Mais, comme pour celles-ci également, il reste une autre chose, presque indéfinissable, et qui est d'importance capitale : le rythme. Cette cadence intime, qui règle tous les mouvements, qui accorde toutes les proportions, qui communique à la matière une vie harmonieuse, on la perçoit ici déterminée par un sens aussi fin et aussi sûr que dans les chefs-d'œuvre polyclétiens. L'eurythmie, une eurythmie supérieure fait le mérite de cette statue, une des plus belles qui soient au Louvre. Est-il besoin de dire qu'un mérite de cet ordre ne se laisse saisir et pénétrer qu'après étude?

En outre, la figure offre quelque chose de nouveau, qui est étranger aux créations de Polyclète. Dans la tête qui se penche et fixe son regard au sol, il y a une sorte de rêverie silencieuse, dont la cause, d'ailleurs, reste inconnue. Or, ce n'est point là un cas exceptionnel. On connaît, pour la même époque, d'autres statues — l'une d'elles est justement au Louvre, non loin du *Mars Borghèse*, et s'appelle *Minerve à la ciste* — lesquelles présentent ce même visage incliné, avec un air méditatif et rêveur. Que nous apercevions ou non le motif de leur rêverie, toujours y a-t-il rêverie. Ce trait ne paraît pas s'être rencontré auparavant, du moins dans les œuvres statuaires des grands maîtres. Statues au clair visage, peut-on dire de celles-là ; tandis que maintenant, avec le *Mars Borghèse*, avec la *Minerve à la ciste*, on sent que ce visage peut se voiler ou s'assombrir : une vie intérieure commence. Les Grecs ne doivent pas aller bien loin dans cette voie neuve ; encore ont-ils su l'ouvrir et y faire les premiers pas.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1298 ; Furtwængler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 121.



PLANCHE LIX. — ARÈS.
Paris. Musée du Louvre. (Cl. Hachette.)

LX

UN SAGE
STÈLE FUNÉRAIRE

Relief découvert à Carystos, dans l'île d'Eubée. — Musée de Berlin. — Marbre. — Hauteur 1 m. 47. — Fin du V*e siècle av. J.-C.*

Il est fort possible (la distance est si courte) que ce marbre ait passé tout taillé de l'Attique en Eubée. On ne peut nier, en tout cas, qu'il appartienne à l'art attique du Ve siècle, à l'art de la frise du Parthénon. Même, si l'atelier d'où il est sorti dépendait de la même ville que la nécropole où il fut trouvé, on doit admettre au moins que son auteur avait travaillé à Athènes et qu'il est un parfait représentant de la sculpture athénienne. La forme de la stèle est celle qui était le plus fréquemment en usage à l'époque archaïque : étroite, oblongue, propre à montrer le personnage debout, et couronnée souvent d'une grosse palmette jaillissante. Cette forme, devenue plus rare, existait cependant encore à la fin du Ve siècle, et la raideur du cadre ne faisait plus alors nul obstacle au souple jeu de l'art.

Nous voyons ici, se présentant de profil à gauche, un homme, dont la barbe abondante et les chairs un peu épaissies indiquent, sans nulle précision indiscrète, qu'il a atteint l'âge mûr et que les exercices de la palestre ne lui sont plus familiers. Un pan de son himation, posé sur l'épaule gauche, descend en avant ; le reste, passant sous l'épaule et le bras droits, lesquels demeurent ainsi, selon la règle, entièrement libres pour l'action, revient en biais, couvre le ventre et a ses plis remontés et refoulés sous l'aisselle gauche par le pommeau (ou la crosse) du haut bâton, posé un peu obliquement, sur lequel le corps s'abandonne. Les bergers grecs d'aujourd'hui se servent encore de longues cannes pareilles ; s'appuyant d'une aisselle sur la tête de béquille qui termine leur bâton, ils gardent les deux bras libres et restent debout sans fatigue, dominant et surveillant leur troupeau. La main gauche du personnage s'étendait légèrement sur la canne ; et sa droite, relevée à hauteur du menton, faisait un geste discret, accompagnant on ne sait quelle parole prononcée. L'homme est sérieux, digne et grave : un noble citoyen. Il pourrait figurer parmi ces Athéniens de haut rang, qu'on voit groupés par cinq ou six, non loin des Dieux assis, dans la frise du Parthénon, et qui, causant entre eux, le corps abandonné sur la haute canne, semblent attendre l'arrivée de la procession des Panathénées.

Ou bien, dirons-nous encore, sa belle prestance et son apparence réfléchie évoquent le souvenir des sages qui venaient se promener et discuter dans les jardins d'Académos : l'un d'eux s'est arrêté un instant pour mieux isoler son raisonnement ; il le poursuit, il l'achève, avec un geste de la main amenée près du menton, comme pour donner plus d'accent à quelque nuance de la pensée ou à quelque intonation de la parole. En tout cas, nous avons ici, écrivait Furtwængler, qui le premier publia cette stèle, nous avons « la vraie représentation de la *sophrosyné* grecque, la pleine expression d'une existence qui n'est que noblesse et harmonie, expression que l'art grec n'a réussi à rendre qu'à l'époque de sa plus haute perfection ».

Bibliographie : Voir *Beschreibung d. antiken Skulpt. zu Berlin*, n° 736 ; Furtwængler, *Coll. Sabouroff*, pl. 6.



PLANCHE LX. — UN SAGE.
Musée de Berlin (*Cl. Hachette.*)

ÉPHÈBE A LA CAGE
STÈLE FUNÉRAIRE

Relief découvert dans l'île de Salamine avant 1829. — Athènes, Musée National. — Marbre. — Hauteur, 1 m. 10. — Fin du Ve siècle av. J.-C.

Un beau jeune homme se présente debout, le corps entièrement de face, la tête tournée de profil à droite. Son ample himation est posé sur l'épaule gauche, laissant nus les deux bras et la majeure partie de la poitrine et du torse, tandis qu'il couvre le dos, le ventre et les jambes. Les mains n'ont pas à le tenir ; la pression des deux pans opposés qui se croisent sur l'épaule en assure l'équilibre, et de cette épaule les grands plis tombent avec une assurance sans lourdeur, cependant que sur le ventre d'autres plis accusent, avec une souplesse d'eau qui court, le mouvement tournant de l'étoffe. Le bras gauche pend immobile le long du corps, et la main tient un petit oiseau ; le bras droit se relève, s'étend, et la main est ouverte devant une petite cage cylindrique dont le détail, aujourd'hui confus, s'accusait autrefois par quelques traits de couleur. Sous la cage, on voit un mince pilastre terminé en haut par une plate-forme, où est accroupi un chat. Contre le pilastre est adossé un jeune garçon nu, vu de face, qui est le petit esclave du personnage principal.

Le lien qui doit exister entre les divers éléments de ce tableau n'apparaît pas clairement. La cage est-elle vide? Vient-on de l'accrocher, ou va-t-on la décrocher? L'oiseau tenu dans la main est-il destiné à y entrer, ou vient-on de l'en sortir? De toute façon, le geste de la main droite reste un peu obscur et incertain. Puis, que fait ce chat? Est-il indifférent à la cage suspendue au-dessus de lui, ou au contraire la guette-t-il? L'accident qui a brisé sa tête empêche de répondre. Enfin, qu'est ce pilastre en relief contre le mur de fond? Je dis : mur, car la cage accrochée oblige à croire que le champ du relief n'est pas le champ neutre habituel et qu'il y faut reconnaître une paroi murale. Il n'y a d'ailleurs, dans tout cela, rien qui soit étrange et nouveau. On voit souvent aux mains des éphèbes, sur les stèles funéraires, un oiseau, jouet vivant ; et, dès lors qu'il y a un oiseau, il peut bien y avoir une cage. Le chat, quoique beaucoup plus rare, compte aussi parmi les animaux familiers : il y en a un, juché sur un tabouret, dans une peinture de vase représentant un intérieur d'école, et un relief, récemment découvert à Athènes, en montre un tenu en laisse par un jeune élégant. Le garçonnet assis (je le suppose, plutôt que debout, assis sur la base saillante du pilastre) reproduit le type connu du petit esclave qui accompagne partout son maître : sûrement, il avait dans ses mains le strigile et l'aryballe à huile, indices d'une prochaine station à la palestre. Donc, nul détail singulier ne surprend ; mais tous ces détails ensemble et leur disposition aboutissent à quelque trouble. Disons simplement, sans plus préciser, que cet éphèbe sur sa stèle nous apparaît entouré de ce qui pouvait rappeler en général sa vie de jeune oisif, ses occupations et ses distractions : exercices au gymnase et amusettes à la maison. Qu'importe d'ailleurs? On oublie ces petites choses, en contemplant cette belle forme humaine qui se dresse et domine tout le tableau. Il n'y a qu'à admirer, dans le silence et le respect, ce torse nu épanoui entre les plis de la draperie, ce geste large du bras étendu, puis cette tête au profil si pur, à la physionomie si calme, reflet d'une existence sereine et sans trouble : la beauté resplendit là en sa fleur la plus noble, une beauté que l'on peut qualifier de « parthénonienne ».

La scène est surplombée par un bandeau de forte saillie, égale à l'épaisseur même du relief. Sur ce bandeau court une frise légère de palmettes et de lis marins, ornements d'une souplesse frémissante sous la rigidité du marbre, en sorte qu'on croit voir réalisée en eux la jolie fable des Grecs, racontant que ces fleurs et ces plantes naissaient au fond de la mer, puis se détachaient et, montant à la surface toutes pleines de vie et de sève, s'y pétrifiaient soudain.

Bibliographie : Voir Cavvadias, *Catal. sculpt. du Musée National d'Athènes* (en grec), n° 715 ; Conze, *Attische Grabreliefs*, n° 1032, pl. 204 ; Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, pl. 513 (notice d'Arndt).



Planche LXI. — Éphèbe a la cage.

Athènes, Musée National. (*Cl. Giraudon.*)

LXII

CARYATIDE

STATUE-COLONNE A L'ÉRECHTHEION

Statue ayant appartenu à un portique de l'Érechtheion, enlevée de sa place par lord Elgin en 1801. — Londres, British Museum. — Marbre. — Hauteur, 2 m. 30. — Vers 415 av. J.-C.

Six statues pareilles formaient la colonnade d'un petit portique au flanc Sud de l'Érechtheion. Le nom de Caryatides, par lequel nous désignons ces statues, n'était pas celui qu'employaient les Grecs au ve siècle. Ils disaient simplement : les *corés*, « les filles », appellation impersonnelle qui ne fait allusion qu'au sexe féminin et à l'air de jeunesse de la figure. Le mot Caryatides, au contraire, avait un sens défini, puisqu'il évoquait immédiatement la ville de Caryæ, la danse dite *caryatis* qui était une spécialité de Caryæ, et les femmes mêmes qui exécutaient cette danse (voir notice de la pl. LXXXIII). A proprement parler, une statue qualifiée de Caryatide ne peut être qu'une figure faisant un pas ou un geste de danse à la mode de Caryæ : un de ces gestes était celui de la main droite se portant au-dessus de la tête comme pour soutenir un fardeau. Au IVe siècle, le mot se découvre avec ce sens local et spécial ; puis, le sens s'étend et le mot finit par n'être plus qu'un terme général d'architecture, désignant tous supports animés. Mais il est certain que, au VIe siècle, les statues-colonnes des Trésors Siphnien et Cnidien à Delphes et, au ve sècle, celles de l'Ereehtheion étaient dites bonnement *corés* ; plus tard seulement, elles furent englobées dans l'appellation généralisée de caryatides.

Il y avait à masquer, du côté Sud de l'Érechtheion, une porte basse au-dessous du niveau du sol et un petit escalier étroit et raide, qui constituaient ensemble une entrée commode, mais inélégante. On la dissimula par un avant-corps, une *prostasis*, que certaine inscription officielle appelle la *prostasis des corés*. L'emmarchement du temple se prolonge, se replie à angle droit, soutient un mur également rectangulaire ; et sur ce mur se dressent, calmes et puissantes, les six *corés* porteuses de l'entablement. Elles ont sur la tête le coussinet circulaire, dont on use pour porter plus commodément les fardeaux ; mais ce coussinet s'élargit, s'évase, devient un échinos de chapiteau, avec un cercle de perles et un cercle d'oves, sur quoi posent un abaque et ensuite l'architrave. Le poids est amorti par une chevelure épaisse, laquelle, après avoir enroulé deux nattes autour de la tête, fournit encore de grosses boucles sur les épaules et une lourde masse sur la nuque et le dos. Ainsi se trouve habilement renforcée cette partie étroite et délicate qu'est le cou, que les Grecs, dans leurs analyses du corps humain, comparaient à un isthme. Les six *corés* étaient pareillement vêtues. Un large péplos fermé, avec repli et ceinture, prolongeait jusqu'aux pieds ses belles cannelures ; par-dessus la ceinture, on voit bouffer les plis du colpos qui ont ici, sur les hanches, une particulière ampleur. Puis, aux deux épaules est fixée une calyptra, qui retombe par derrière, pliée en double, et descend jusqu'aux jarrets. C'est donc exactement le même costume grave, costume des fêtes et des processions, que nous avons vu déjà aux jeunes filles de la frise du Parthénon. (pl. XLIV-XLV). Seulement, ici, tandis qu'une des mains penndait inoccupée le long du corps, l'autre main tirait légérement à soi et ramenait en larges plis courbes un des pans de la calyptia, curieux souvenir du geste habituel aux *corés* archaïques (pl. II).

Bibliographie : Voir Smith, *Catal. greek sculpt. in Br. M.*, I, n° 407 ; Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 40 ; Lechat, *La sculpture attique av. Phidias*, p. 493.



PLANCHE LXII. — CARYATIDE

[illegible]

LXIII

CARYATIDE

Même statue, vue de dos.

CETTE belle vue de dos de la Caryatide met en pleine lumière ce que nous avons dit, au cours de la notice précédente, au sujet de la lourde masse des cheveux rejetés sur la nuque et le dos, et surtout de la calyptra qui retombe par derrière, pliée en double, et descend jusqu'aux jarrets. Il y a lieu de remarquer principalement qu'une des mains tirait légèrement à soi et ramenait en larges plis courbes l'un des pans, le plus long de la calyptra : ces nobles plis du grand pan, s'opposant à ceux plus serrés, en ellipses concentriques, du petit pan, sont d'une beauté achevée.

On croirait d'abord que ces six statues sont identiques. Non pas ; elles sont aussi pareilles qu'il le faut pour remplir exactement leur office architectural, mais il s'y découvre mille petites différences qui font que chacune a un être propre, est une personne, distincte des autres personnes. Si nobles, si majestueuses, elles demeurent essentiellement vraies et vivantes. Phidias, quand elles se dressèrent sur l'Acropole, n'était plus ; mais l'art de Phidias y resplendit toujours inaltéré, dans la vérité jointe à la sereine grandeur. Les belles *corés,* les belles « filles »! Tournées vers le Parthénon, elles ne cessent pas de le regarder, et il semble que leur désir serait d'aller le rejoindre : elles y retrouveraient, en effet, leur véritable famille.

Longtemps on a considéré que cette *prostasis* de l'Érechtheion était une création miraculeuse du génie grec, que rien n'avait précédée ni annoncée. Les découvertes de Delphes ont appris, au contraire, que, cent ans plus tôt, de triomphantes *corés* portaient déjà des entablements de portiques. N'était-ce pas une idée fort simple, au fond, de remplacer le support architectural par un support animé, la colonne par une figure féminine? Est-ce que la femme grecque, long vêtue, enveloppée par l'immobilité de son vêtement plissé, n'éveillait pas la comparaison avec une colonne cannelée? Idée d'artiste, peut-être, mais qui devait venir aisément à l'esprit d'un artiste. La même idée, prise à l'inverse, a été exprimée par Nicolas Poussin, et elle s'était offerte spontanément à son imagination, lorsqu'il disait, parlant des belles filles de Nîmes, qu'« elles ne délectent pas moins l'esprit par la vue que les belles colonnes de la Maison carrée, vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là ».



Planche LXIII. — Caryatide

(Même statue, vue de dos.)

(Cl. d'après moulage à Lyon.)

LXIV

VICTOIRE D'OLYMPIE

(ŒUVRE DE PAIONIOS)

Statue découverte à Olympie en 1875. — Musée d'Olympie. — Marbre. — Hauteur, 2 m. environ. — Vers 420 av. J.-C.

C'EST pitié, que l'état où la ruine a réduit cette statue qui fut une des plus hardies créations et une des plus belles productions de l'art grec. Il faut un sérieux effort pour reconstituer en pensée la *Victoire d'Olympie* entière et intacte, avec ses ailes éployées, avec l'immense voile de l'himation gonflée derrière elle, descendant des cieux rapide, puissante, souveraine. Elle portait un vêtement singulier, une sorte de péplos ample et fin, en deux pièces séparées, l'une pour le devant, l'autre pour le derrière, toutes deux avec un long repli, agrafées ensemble sur la seule épaule droite, ramenées l'une sur l'autre en dessous du sein gauche et serrées à la taille par une ceinture. Le repli du côté droit était ainsi à hauteur normale, en raison de l'agrafe ; il n'en allait pas de même à gauche, et nous voyons le repli de la pièce d'arrière s'allonger en pointe très bas sur le côté de la cuisse. La résistance de l'air a pour ce double vêtement les effets suivants : la pièce de devant se plaque fortement contre le ventre et la jambe droite, cependant que la jambe gauche est dégagée ; la pièce d'arrière est refoulée dans le vide ; les extrémités du repli sous la ceinture étaient rejetés par devant de gauche à droite, et, par derrière, ils sont chassés horizontalement. Au-dessous de ses larges ailes éployées, la figure tenait dans ses deux mains, l'une levée, l'autre abaissée, les bords du grand himation, que le vent creusait comme une voile de navire et qui forme donc parachute, ralentissant le mouvement de descente. Ce refoulement en arrière de toute la draperie, péplos et himation ensemble, était une conséquence naturelle du sujet même. On voit aussi quel secours précieux en résultait pour la solution du difficile problème d'équilibre qu'imposait au sculpteur le poids de cette figure jetée en avant. Pourtant, cela n'était pas assez ; il fallait encore, sous les pieds et sous les plis refoulés des vêtements, un bloc massif qui fît contrepoids. Mais ce bloc, le sculpteur eut l'admirable idée de le tailler en forme d'un aigle volant, symbole de l'élément aérien, en sorte que, de la partie la plus inerte de son marbre, il sut tirer une impression de légèreté fuyante et impalpable.

Sur son piédestal de 9 mètres de haut, la Messagère céleste envoyée par Zeus était représentée, non pas au moment où elle s'élance de l'Olympe et non plus au moment où elle touche le sol, mais en pleine traversée, entre ciel et terre. Seuls le redressement progressif de son corps et l'himation-parachute indiquaient que le vol allait bientôt cesser ; mais pour l'instant il continue. D'en bas on voit la déesse descendre : elle vient des régions où plane l'aigle, ses ailes sont battantes; son vaste himation (peint en rouge) met derrière elle comme le fond d'une grotte pourprée ; le vent colle étroitement sur son corps les draperies qu'il ne fait pas tourbillonner, et, du milieu de ces remous de l'étoffe, la jambe gauche pousse en avant sa nudité éblouissante. L'œuvre de Paionios était, en marbre, d'une hardiesse inouïe ; mais les difficultés de la tâche ne se révèlent qu'à l'analyse, tant cette tâche apparaît aisée, spontanée, suivant sans effort son cours naturel, faisant des obstacles mêmes autant de moyens pour un exposé plus lumineux de l'idée de vol. Œuvre de tous points admirable, et magnifique achèvement d'un effort qui durait depuis le temps lointain où Archermos de Chios avait osé, le premier, représenter en statuaire Niké ailée et volante. Le grain précieux n'avait pas cessé de lever, de croître, de fructifier : Paionios en amena le fruit au point suprême de maturité et de beauté

BIBLIOGRAPHIE : Voir *Olympia*, III. Treu, *Bildwerke in Stein*, p. 182 ; Furtwængler et Urlichs, *Denkmæler griech. und röm. Skulptur* (3ᵉ éd.), pl. 12, p. 41 (notice de Furtwængler).



Planche LXIV. — Victoire d'Olympie.

Musée d'Olympie. (Cl. Alinari.)

LXV

APHRODITE
VÉNUS GÉNITRIX, VÉNUS " DE FRÉJUS "

Statue découverte, non pas à Fréjus, au XVIIe siècle, comme on l'a cru longtemps, mais plus probablement aux environs de Naples, dès le XVIe siècle. — Paris, Louvre. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (avec la plinthe), 1 m. 64. — Fin du Ve siècle av. J.-C. (date de l'original).

Elle a orné autrefois les Jardins de Versailles. Là, encadrée par la verdure, dans l'air embaumé de fleurs, avec des feuilles tournoyant autour d'elle et tombant à ses pieds, elle devait se trouver mieux que dans une froide salle du rez-de-chaussée du Louvre. Elle se sentait moins loin du mont Ida, où elle reçut du berger Pâris la pomme, prix de la beauté. Cette pomme, elle la tient dans sa main gauche un peu abaissée, et son regard semble s'y attacher, la regarder avec complaisance. Nous sommes au moment qui suit immédiatement la victoire.

Voilà donc comment la déesse se révéla pour charmer les yeux de l'arbitre. Elle n'est pas nue ; car au Ve siècle le nu féminin était encore à peu près étranger à l'art grec (voir notice de la pl. XXX). Mais, à une personne restant vêtue, quelles ressources n'offre pas certain vêtement qui voile en laissant voir ! Aphrodite porte une tunique longue, très fine, sans repli ni ceinture, que retiennent seulement deux agrafes. Le tissu transparent colle sur la peau, du sein jusqu'au ventre de la hanche à la cheville : c'est vraiment ce que les Grecs appelaient le « miroir du corps ». Des plis capricieux courent çà et là, pareils à des ondulations, et destinés surtout à mettre en valeur le lisse et la transparence d'à côté. D'autres plis dévalent verticalement entre les jambes, d'autres encore sur l'extérieur de la jambe gauche : opposition voulue et heureuse entre la draperie demeurée draperie et la trame fluide qu'elle devient par son adhérence aux cuisses et au torse. Tout le jeu de cette tunique est du charme le plus exquis. On la sent souple, tiède et vivante au contact de la chair. Et quelle grâce dans cette large courbe sur la poitrine ! Car le bras gauche, en s'abaissant, a provoqué un glissement de l'agrafe et des deux bords de l'étoffe ; et maintenant l'épaule, le haut du bras, le sein apparaissent nus.

Bibliographie : Voir Frœhner, *Sculpt. antique au Louvre*, n° 135.



Planche LXV. — Aphrodite.
Paris. Musée du Louvre. (*Cl. Hachette.*)

LXVI

APHRODITE

Même statue, vue de dos.

La statue a un autre vêtement encore que celui que nous venons de décrire à la notice précédente c'est l'himation. On n'en voit que peu par devant ; au contraire, par derrière il drape toute la figure, ne laissant rien paraître des formes du corps, attendu qu'il s'agit ici d'un autre tissu, qui n'a ni la finesse ni la ductilité de celui de la tunique. Le contraste est complet entre les deux aspects de la statue, quand on la regarde successivement de face et de dos. Un des pans de l'himation s'enroule sur le bras gauche, l'autre pan est soulevé par les doigts de la main droite, avec un geste d'une élégance indicible (pl. LXV). On est ravi du savant balancement qui oppose à ce bras gauche drapé, abaissé, retenu près du corps ce bras droit levé et écarté, ce bras nu et joyeux. Entre la double nudité du bras droit et de l'épaule gauche, le col délicat se plie et la tête, dont les cheveux ondés sont ceints de minces rubans et rassemblés sur la nuque dans un petit *saccos*, incline doucement son jeune visage ; elle n'a pas d'expression particulière, elle ne fait que participer à l'aise et au bien-être du corps.

Devant ces formes charmantes, dont le charme est subtilement raffiné et distillé comme un précieux élixir, ne se sent-on pas bien éloigné des créations de Phidias, si simples et si imposantes, avec leurs attitudes nobles et fermes, leurs draperies si naturellement majestueuses, avec ce qui émane d'elles d'olympien ? Il ne s'agit pourtant pas d'un éloignement dans le temps ; c'est différence d'esprit, orientation nouvelle de l'art, qui commence à entrevoir les attraits du nu féminin et à s'acheminer, sans enfreindre la décence ni même la chasteté d'abord, vers des représentations où entrera en ligne un élément jusque-là inconnu : la volupté.



PLANCHE LXVI. — APHRODITE.

LXVII

NIKÉ SE DÉCHAUSSANT

DÉTAIL DE LA BALUSTRADE DU TÉMÉNOS D'ATHÉNA NIKÉ

Relief découvert sur l'Acropole d'Athènes en 1835. — Athènes, Musée de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur, 1 m. 50. — Fin du Ve siècle av. J.-C.

SUR un bastion qui dominait l'entrée de l'Acropole, se dressait dans l'Antiquité, se dresse encore aujourd'hui le petit temple d'Athéna Niké. Cette précieuse cassette de marbre blanc était posée comme un bijou, bien inattendu et d'autant plus charmant, sur le fort *pyrgos* en pierre grise. Puis, se trouvant très près des bords à pic, il avait fallu l'entourer d'une balustrade. Celle-ci était en marbre et surmontée d'une grille ; elle courait, en se pliant deux fois, sur les trois côtés du bastion, et avait une longueur d'environ 35 mètres. La face tournée vers le dehors en était sculptée d'une façon continue, le même sujet se répétant, quant à la donnée générale, sur les trois côtés. C'était la déesse elle-même, peut-on dire, qui avait fourni le thème de la décoration. Puisqu'on lui rendait là un culte particulier en tant que Niké, l'idée de victoire domine tout, et donc on représenta un essaim de Nikés s'occupant, autour d'Athéna, aux actes qui sont significatifs de la victoire : sacrifice de grâces, érection de trophées, etc. Elles s'empressent, leurs bras sont actifs autant que leurs ailes, et Athéna les suit de l'œil, assise sur un rocher ou sur une proue de navire. Cette multiplication des Nikés émanées d'Athéna Niké, c'est exactement ce que sera plus tard la troupe des Amourets auprès de la déesse de l'amour.

Entre tous les morceaux retrouvés, le plus célèbre montre une de ces Nikés fort occupée de sa sandale. Elle a relevé son pied droit et, se penchant, elle atteint avec sa main droite les courroies liées autour de la cheville. Elle les dénoue, elle se déchausse. Un tel geste a pu paraître singulier, voire énigmatique ; mais il est devenu limpide à ceux qui se sont rappelé que c'était chose normale, dans les sacrifices grecs, au moins pour certains participants, de n'approcher l'autel que pieds nus. Or, les Nikés de la balustrade ne s'amusent pas à des fantaisies individuelles : en présence d'Athéna, leur reine, elles participent toutes aux cérémonies qui sont la consécration religieuse de la victoire, elles préparent cette consécration rituellement et leur façon d'être à toutes est soumise aux exigences du rite. Béni soit le rite qui nous a valu pareille attitude, familièrement prise dans la vie, mais rehaussée d'une grâce si pure et d'un charme si délectable !

Niké, soutenue par la seule jambe gauche, est dans un équilibre peu stable, et le bras gauche, on le voit, est prêt à faire contrepoids. Le torse, penché en avant, se tourne à demi de face ; la jambe fléchit légèrement sur le genou : quelle vie dans ce beau corps qui semble vaciller ! Deux vêtements, tunique ionienne et himation. La tunique, fixée par quelques agrafes en haut des bras, est sans repli, sans ceinture ; légère et fine, elle a glissé d'un mouvement souple sur l'épaule droite ; transparente, elle coule comme l'eau sur la poitrine et sur le ventre : c'est, pour le haut du corps, un voile clair, qui enchante. Le bas du corps est couvert par l'himation. Un pan, posé sur l'avant-bras gauche, retombe jusqu'à terre, et le reste, revenant par devant, s'infléchit, couvre la jambe gauche, puis remonte sur la jambe droite par une suite de grandes courbes aux creux pleins d'ombre, qui sont un autre enchantement. Il y a bien un peu d'artifice dans ces arrangements enchanteurs : pour la tunique, dès lors que le torse est penché en avant, elle ne devrait pas y rester adhérente ; et, pour l'himation, qui drape si admirablement les jambes, ne doit-on pas se souvenir que la position des jambes est essentiellement momentanée et ne peut pas avoir commandé un drapement spécial ? L'artifice existe, mais sans apprêt, sans virtuosité, accompagné encore de noblesse et de style. Puis, quelle facture triomphante !

BIBLIOGRAPHIE : Voir Casson, *Catal. Acropolis M.*, II, n° 12 ; *Mélanges Holleaux*, p. 302 (Vollgraff). — Pour l'ensemble dont faisait partie ce relief, voir Kekulé, *Reliefs an d. Balustrade d. Athena Nike.*



PLANCHE LXVII. — NIKÉ SE DÉCHAUSSANT.
Athènes. Musée de l'Acropole. *(Cl. P. Sébah, à Constantinople.)*

LXVIII, LXIX et LXX

“ NÉRÉIDES ”
STATUES DÉCORATIVES

Statues provenant d'un monument funéraire de Xanthos (Lycie), découvertes en 1842. — Londres, British Museum. — Marbre. — La hauteur actuelle de ces trois statues varie de 1 m. 40 à 1 m. 43. — Fin du Ve siècle av. J.-C.

Un dynaste de Lycie, inconnu de nous, se fit construire à Xanthos, sa capitale, vers la fin du ve siècle, un somptueux mausolée de marbre blanc. Nous disons : mausolée, avant la lettre, puisque le véritable Mausoleion ne devait exister qu'un demi-siècle plus tard ; mais celui d'Halicarnasse avait eu, à Xanthos, un très digne précurseur. Le monument comprenait un haut soubassement carré, qu'ornaient tout autour deux frises en relief, et, au-dessus, un édifice ionique, orné aussi d'abondantes sculptures. Cet édifice était une sorte de petit temple avec fronton, toit à double pente, colonnade extérieure de quatre colonnes en façade et six sur les longs côtés ; et le principal de la décoration sculptée consistait en des statues placées dans les entrecolonnements. Il y avait seize entrecolonnements, donc seize statues : on a retrouvé les restes de douze d'entre elles, sans aucune tête malheureusement.

Elles offrent chacune ce détail singulier, que, sur la plinthe, entre leurs pieds, est sculpté soit un dauphin ou un oiseau de mer ou un crabe, etc., c'est-à-dire une indication concrète de l'élément marin, comme, sur la plinthe de la *Victoire d'Olympie* (pl. LXIV), était sculpté l'aigle pour signifier la région aérienne. Ce sont donc des figures représentées courant sur la mer, de même que la *Victoire* était représentée traversant l'air. On les a appelées *Néréides*, et ce nom sert toujours à désigner le monument d'où elles proviennent. Mais on a supposé aussi qu'elles pouvaient être de la même famille que ces deux statues dont parle Pline, *Aurae velificantes sua veste*, des Brises personnifiées faisant la voile avec leur vêtement. Ce serait alors l'illustration de la légende, selon quoi les Iles des Bienheureux, quelque part dans l'immense Océan, étaient éventées par le souffle éternel des brises fraîches : pareillement à Xanthos, le petit temple, îlot de mort, aurait été entouré par la ronde de ces femmes enveloppées de vent, mouvantes comme le vent. On a pensé enfin à des personnifications de navires : le dynaste lycien aurait été fier de sa flotte, et il aurait voulu que ses nefs, qui étaient pour lui ses filles aimées, restassent sous forme humaine à jamais autour de sa tombe, gonflées de vent et glissant sur les flots. L'on peut rappeler ici la fable des navires d'Énée métamorphosés soudain, au moment où ils vont être anéantis par la flamme, en autant de jeunes et belles déesses marines. Cette légende, certainement grecque, de nefs changées en femmes, avant d'inspirer Virgile, a bien pu inspirer aussi le décorateur du monument de Xanthos.

Nefs ou Brises ou Néréides, ces figures sont toute grâce et toute souplesse. Elles portent généralement le péplos fermé, avec long repli et ceinture visible (pl. LXVIII), ou même demi-fermé, ouvert à la partie supérieure (pl. LXIX). L'une, par exception (pl. LXX), est vêtue du long chiton fin, avec très court repli et agrafes en haut des bras ; un cordon, passé autour des épaules, refoule la toile sous l'aisselle. Toutes, elles ont en outre l'himation ; mais ce n'est plus pour elles un vêtement, c'est une voile ouverte, arquée par les souffles marins, qui fait oublier le poids de la matière et semble lui conférer une légèreté aérienne. Elles courent sur l'eau, les belles filles, se poursuivent l'une l'autre, pareilles aux grandes vagues qui viennent incessamment déferler au rivage. Le vent les enveloppe, les pénètre et, si je puis dire, les modèle ; il plaque ou fait voler les draperies, les rend mouvantes et bruissantes. L'âme du vent règne, dans la ronde éternelle de ces figures de marbre.

Bibliographie : Voir Smith, *Catal. greek sculpt. in Br. M.*, II, nos 910, 912 et 909. — Pour le monument que décoraient ces statues, avec d'autres encore, voir Smith, *Ibid*, p. 1.



Planche LXVIII. — Néréide.
Londres, British Museum. (*Cl. Mansell.*)



Planche LXIX. — Néréide.
Londres. British Museum. *(Cl. Mansell.)*



PLANCHE LXX. — NÉRÉIDE.
Londres, British Museum. *(Cl. Mansell.)*

DEXILÉOS
MONUMENT FUNÉRAIRE

Haut-relief, toujours en place au Céramique d'Athènes, où il fut exhumé en 1863. — Marbre. — Hauteur du relief (sans le fronton par-dessus et sans l'inscription par dessous), 1 m. 40. — Année 394 av. J.-C.

A la mémoire de Jean Pottier, tué à l'ennemi en 1915.

Le Céramique, à Athènes, est traversé par une large allée, à droite et à gauche de laquelle se succédaient les concessions de famille, aménagées en petites terrasses par des murs de soutènement. Sur ces terrasses se dressaient, non pas alignés, mais dans un désordre animé et mouvant, les monuments funéraires. Un de ces terrains, en forme de quart de cercle, avait été pris par Lysanias, du dème de Thoricos, et diverses stèles y marquaient les sépultures des membres de la famille. Au fond, s'élevait un relief de marbre, en l'honneur de Dexiléos, l'un des fils de Lysanias, un vaillant tué à vingt ans contre Corinthe, en 394 avant Jésus-Christ.

Dans le bas, une inscription en belles grandes lettres, dont le seul aspect matériel a déjà quelque chose de noble et de grave, indique sobrement le nom du jeune homme, les dates de sa naissance et de sa mort, l'endroit et l'occasion où il périt : « ... à Corinthe, un des cinq cavaliers ». Au-dessus, le relief se développe sur un champ presque carré, qui fait penser à celui d'une métope. Il est limité en haut par le surplomb d'un fronton, encadré de moulures simples, avec acrotères aux angles. Des palmettes étaient peintes sur ces acrotères, une diaprure rouge et bleue courait sur ces moulures et le tympan entier était recouvert d'une couche bleue uniforme.

Le relief met en scène deux figures de combattants : un cavalier vainqueur et un piéton vaincu, qui va être transpercé de la lance et foulé sous les sabots du cheval. Le piéton est tombé sur le genou gauche ; il se retourne et se raidit dans un dernier effort, et son corps s'allonge obliquement, quasi parallèle au ventre du cheval qui se cabre. Sa main gauche est crispée sur la poignée du bouclier, désormais inutile ; sa droite, armée d'un glaive (en bronze, aujourd'hui disparu), fait un geste de défense qui ne peut avoir nul résultat, car une des jambes de devant du cheval cabré retombe au même moment sur ce bras et l'immobilise. Il voit donc la mort inévitable : il la regarde venir avec calme, les yeux dans les yeux de son adversaire. Et celui-ci va donner la mort, avec le même apaisement du visage. Ainsi, durait toujours l'air de sérénité intangible que la sculpture du Ve siècle avait mis sur toutes les têtes comme une empreinte uniforme ; l'art de Phidias prolongeait son écho. D'ailleurs, à qui peut-on mieux comparer ce bel éphèbe sur son beau cheval qu'aux brillants cavaliers, d'un demi-siècle plus anciens, qui galopaient sur la frise du Parthénon ? Bien assis, serrant des genoux sa nerveuse monture, vêtu d'un fin chiton avec ceinture à la taille et de la légère chlamyde dont les ailes s'envolent gracieusement, n'est-ce pas du Parthénon qu'il semble être descendu pour aller combattre à Corinthe? Il brandissait de la main droite sa lance victorieuse (en bronze, disparue) ; il tirait fortement de la gauche les rênes (rênes et bride étaient aussi en bronze), pour retenir et enlever son cheval. Sa tête n'était pas coiffée du casque guerrier ; elle était ceinte d'une large couronne d'or, qui rayonnait d'en haut sur la scène entière.

L'heureux détour, pour nous entretenir du défunt ! Car le combat réel est devenu ici un combat entre héros, qui enveloppe de beauté ses violences et se déroule dans une sorte d'atmosphère divine. Le jeune Dexiléos qui, en réalité, mordit la poussière, on ne nous le montre pas tué ou mourant ; il est représenté dans un exploit idéal, fier sur son cheval, maître de son ennemi. Il est le vainqueur : et sa couronne d'or, au lieu d'un casque, était le signe de son triomphe. Le relief, en somme, continue en un autre langage l'inscription que nous avons relatée : après les mots « ... il mourut à Corinthe, un des cinq cavaliers », voici la suite que laisse clairement entendre la sculpture : « Mort, oui ; glorieusement mort, pour la Cité. Ne le pleurons pas. Ne nous souvenons que de sa vie, qui fut belle, de son courage et de sa vaillance. Voyons-le devant nous toujours, brillant de jeunesse, paré de force, couronné d'or. Les couronnes périssables du printemps ont péri ; mais la couronne de gloire resplendit, impérissable. »

BIBLIOGRAPHIE : Voir Conze, *Attische Grabreliefs*, n° 1158, pl. 248. — Pour la sépulture de famille dont faisait partie le monument de Dexiléos voir Brückner, *Friedhof am Eridanos*, p. 57.



Planche LXXI. — Dexiléos.

Haut-relief du Céramique d'Athènes. *(Cl. Rhomaïdis.)*

HÉGÉSO

STÈLE FUNÉRAIRE

Bas-relief, toujours en place au Céramique d'Athènes, où il fut exhumé en 1870. — Marbre. — Hauteur totale (depuis le bas de la plinthe jusqu'au sommet de l'acrotère central), 1 m. 51. — Commencement du IVe siècle av. J.-C.

A mon ami Paul Jamot, en souvenir respectueux d'UNA.

NON loin de la concession de Lysanias (voir la notice de la pl. LXXI), il y avait au Céramique celle de Koroibos, du dème de Mélité. Parmi les marbres qui s'y dressaient, se trouve la stèle fameuse d'Hégéso, qui fut femme de Koroibos. Son monument est pour nous la perle du Céramique. Il n'en est pas dont la simplicité ait tant de charme et dont le charme ait tant de sentiment ; il ravit l'esprit et touche le cœur.

Le champ du relief, plus haut que large, se termine par un fronton avec acrotères, dont la moulure inférieure porte la brève mention du nom de la morte : *Hégéso fille de Proxénos* . Les deux extrémités du fronton reposent sur deux chapiteaux d'ante, et les antes mêmes continuent jusqu'en bas, étroites et peu saillantes. Ces antes et ce fronton joints éveillent l'idée d'un petit temple, à l'entrée duquel se jouerait la scène. Il n'y a là qu'une scène de gynécée; mais un tel encadrement a pour effet de l'enlever aux ambiances terrestres et de la transporter dans un monde pur et divin. D'ailleurs, ce cadre grave n'imposa nulle contrainte au sculpteur, qu a fait, le plus librement du monde, déborder son sujet par dessus les deux pilastres.

Sur une chaise (et, en contemplant ce siège, la cambrure de ses pieds et de son dossier, nous prenons idée que le mobilier, peut-être modeste, de la maison de Koroibos, devait être en tout cas d'une distinction rare), Hégéso est assise ; son coffret à bijoux lui est présenté par une jeune servante debout devant elle. De ce coffret, elle a tiré un collier, qu'elle allonge sous son regard ; indiqué jadis par un trait de couleur, le collier a disparu, mais son existence demeure attestée par le geste des deux mains élégantes. La jeune femme est vêtue, d'abord, du mince chiton de lin ; en outre, elle porte sur ses épaules un léger himation de laine, qui descend derrière son dos et dont une partie se trouve momentanément retenue contre le ventre par la pression de l'avant-bras gauche. Ses pieds, chaussés de sandales, ont sous eux un petit tabouret à griffes de lion. Les boucles ondées de ses cheveux sont traversées de trois minuscules rubans, qui semblent les lacets du *saccos* recouvrant le chignon ; ils se terminent devant la tempe en un petit nœud, qui est un vrai bijou. Puis, le haut de la tête est recouvert d'une courte calyptra très fine, transparente, retombant mollement sur le cou. La servante, elle, est vêtue d'une espèce de sarrau à longues manches étroites; elle a les pieds chaussés de bottes molles, et la chevelure entière serrée dans un petit bonnet, qui laisse à peine échapper une bouclette de chaque côté de l'oreille.

La scène ici figurée n'est pas du tout un rappel de quelque épisode de la vie d'Hégéso. Elle a un caractère beaucoup plus général. On la retrouve pareille sur d'autres stèles ; et toujours elle sert à rappeler sommairement la condition de la morte. Il s'agit de la femme d'un citoyen riche, laquelle pouvait mener une existence oisive et par moments distraire son loisir grâce au maniement songeur de ses précieux bijoux. Rien autre chose. Il ne faut donc pas chercher ici une personnalité, penser que nous ayons sous les yeux le vrai portrait d'une Athénienne, croire qu'elle mourut jeune et fauchée en sa fleur. De cela nous ne savons rien. Le sculpteur a, suivant l'usage, dépouillé sa représentation de tout caractère concret. Mais, en même temps, il a su, par la magie de son goût attique, lui insuffler une si belle vie harmonieuse et verser tant de charme sur le doux profil de la jeune femme, sur les bras nus, sur les plis légers de l'adorable draperie, qu'il a, peut-être très loin de la réalité, donné à l'art une figure immortelle. L'indicible attrait qu'elle a pour notre esprit lui vient précisément de cette atmosphère de grâce qui l'enveloppe et qui semble n'appartenir pas à ce monde ; c'est Hégéso élyséenne.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Conze, *Attische Grabreliefs*, n° 68, pl. 30. — Pour la sépulture de famille dont faisait partie la tombe d'Hégéso, voir Brückner, *Friedhof am Eridanos*, p. 104.



Planche LXXII. — Hégéso.

Bas-relief du Céramique d'Athènes. *(Cl. Alinari)*

LXXIII

UNE FEMME
STÈLE FUNÉRAIRE

Bas-relief découvert à Athènes en 1883. — Athènes, Musée National. — Marbre. — Hauteur 0 m. 50. — Fin du Ve siècle ou commencement du IVe av. J.-C.

Il n'y a qu'à regarder son image ; tout commentaire semble inutile. C'est une femme, jeune et mince, fine et tendre. Debout, elle se présente de profil, tournée à droite. Elle est vêtue, d'abord, du chiton de lin aux plis menus ; quelques agrafes, espacées sur le haut des bras, réunissent les deux bords du tissu en façon de courtes manches. A ce chiton s'ajoute le péplos de laine à long repli, qu'une fibule sur chaque épaule assujettit. L'épaisse chevelure ondulée coule sur la nuque ; un ruban étroit ceint le crâne un peu en arrière du front. Les deux mains entourent avec précaution une boîte ronde. Celle-ci est posée à plat sur la paume gauche et les doigts relevés (aujourd'hui brisés) la tenaient ; l'autre main en ôte le couvercle. Le mouvement de la tête accompagne fort justement celui des bras : le col délicat se plie, et le visage se penche un peu vers la boîte précieuse qui contient les bijoux de la jeune femme. Car il s'agit toujours de l'amusement quotidien d'une dame oisive, motif fréquent des stèles funéraires, soit sous cette forme simple (voir pl. XXVI) ou sous une forme plus développée (voir pl. LXXII) on possédait des bijoux, et, dans les moments où on n'avait pas la fierté de les porter sur soi, quand on était inoccupée à la maison, restait encore la distraction de les caresser amoureusement entre ses doigts. — C'est tout, je crains d'en avoir déjà trop dit et de n'avoir fait qu'écraser sous la description cette image légère, presque immatérielle, si simple par le motif, mais d'où émane tant de grâce, où règne tant de calme recueilli ! Les Champs Élyséens devaient être le plus aimable séjour, avec de telles habitantes.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Cavvadias, *Catal. sculpt. du Musee National d'Athènes* (en grec), n° 910 ; Conze, *Attische Grabreliefs*, n° 1178, pl. 260



Planche LXXIII. — Une Femme.

Athènes, Musée National. (Cl. d'après moulage, à Lyon.)

VÉNUS DE MILO

Statue découverte dans l'île de Milo en 1820. — Paris, Louvre. — Marbre de beau Paros. — Hauteur (avec la plinthe), environ 2 m. 04. — Commencement du IVe siècle av. J.-C.

Ce qui fait la beauté de la célèbre statue, c'est d'abord les qualités de l'exécution, largeur, simplicité sûreté, dans le modelé des chairs comme de la draperie ; c'est d'autre part, pour l'attitude et le port, son caractère de dignité, de grandeur. On sent se prolonger encore en elle l'art de Phidias. Pourtant les traits de son visage respirent certain charme qui n'appartient qu'au siècle de Praxitèle ; mais il s'accompagne d'une noblesse foncière qui le rend supérieur au charme praxitélien. Puis il y a cette demi-nudité, très hardie avec les hanches découvertes tout entières, et une telle hardiesse aussi n'appartient qu'au siècle de Praxitèle ; mais elle demeure éloignée de toute sensualité. Le jaillissement de ces hanches pleines hors d'une draperie, qui est au moment de crouler tout à fait, devrait, semble-t-il, plus même que la nudité, aboutir à une expression de volupté ; mais tout est sauvé par l'air de souveraine dignité et de grandeur qui est vraiment l'aspect dominant de cette figure. En somme, ce qu'on y découvre de l'esprit du IVe siècle y apparaît contenu, dirigé et comme pris en main par ce qu'elle possède encore de l'esprit du siècle précédent. Elle serait capable d'affronter le voisinage des marbres du Parthénon ; et c'est par ces mots que nous terminerons l'hommage dû à sa beauté.

Qu'étaient les bras disparus? Quels gestes faisaient-ils? Quels attributs faut-il leur rendre? Ces questions, qui se sont posées pour maintes statues antiques mutilées et d'ordinaire ont reçu leur solution aisément, font ici une inextricable broussaille. Je crois bien que toutes les réponses sensées et étudiées ont été présentées, que toutes les hypothèses fondées et raisonnables ont été suggérées. Le Sphinx garde encore son secret, ou du moins on n'est jamais sûr de le lui avoir arraché. Il y a donc deux ou trois points qu'on doit tenir pour fixés d'avance : quelque explication de détail dont on s'avise, il est sûr qu'un autre s'en était déjà avisé ; à quelque conclusion qu'on se décide, il est sûr qu'un autre l'avait déjà donnée; et il est sûr que cette conclusion ne contentera personne, non pas même celui qui l'apporte, sans nulle fierté, et après maintes hésitations.

1. La statue, telle qu'elle est offerte aujourd'hui à nos yeux, se compose de quatre morceaux joints : le haut du corps et le bas du corps (la jonction étant faite là où commence la draperie), le chignon et un petit fragment à la hanche droite. (Il existe des exemples nombreux de pareils raccords dans la statuaire de la belle époque ; même les deux gros morceaux, dont le joint est masqué par les plis de la draperie, ne doivent pas surprendre, puisque le paros de qualité supérieure se présentait rarement en grands blocs sans fissures). Le vêtement se borne à un libre himation, lequel semble près de tomber, étant retenu seulement par une avance de la jambe gauche ; il y a là arrangement anormal et certainement provisoire, car aucun mouvement n'est possible, sans que l'étoffe s'écroule. Les mains sont donc occupées ailleurs ; autrement, le plus simple serait qu'une des mains retînt la draperie ; mais non, pour empêcher celle-ci de tomber tout à fait, la figure est obligée d'avancer la jambe et d'élargir en quelque sorte l'évasement de ses hanches. Le pied gauche était posé à un niveau plus élevé que le droit et incliné en avant, en raison du mouvement demandé à la jambe : la pose de ce pied et de cette jambe est une conséquence du fait que la draperie est livrée à elle-même et privée du secours des mains. Le bras gauche était très levé, et le bras droit très abaissé : d'où résulte une grande obliquité de la ligne des épaules. Le haut du bras droit, collé contre la poitrine et le sein, s'y appuie, comme s'il avait à supporter un poids ; il était sûrement étendu en entier, et la main baissée à hauteur des premiers plis de la draperie, que pourtant elle ne touchait pas. Enfin, le travail plus ou moins négligé au côté gauche de la tête et dans les pans gauches de l'himation prouve que la statue devait être regardée, non pas de face, mais de trois quarts à droite. — Après cette analyse, il semble aller de soi que la *Vénus de Milo* était représentée, comme la *Vénus de Capoue* à Naples, tenant entre ses deux mains, en guise de miroir, le bouclier poli de son

Bibliographie : Voir Frœhner, *Sculpt. antique au Louvre*, n° 136 ; Ravaisson, *La Vénus de Milo* ; Furtwængler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 601 ; *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, I, p. 376 et 1896, II, p. 333 (S. Reinach).



PLANCHE LXXIV. — VÉNUS DE MILO.
Paris. Musée du Louvre. *(Cl. Hachette.)*

seigneur et amant Arès. Elle a voulu mirer sa poitrine et son torse, elle les a donc dévêtus ; elle a la cuisse gauche tendue et le pied relevé, afin d'arrêter le vêtement près de tomber ; les mains, en effet, ne sont pas libres, ayant à tenir en haut et en bas le bouclier ; c'est par suite de ce geste des deux mains que l'épaule droite est baissée et la gauche levée, que le haut du bras droit presse contre le sein, et que le haut du bras gauche est étendu horizontalement ; enfin, le bouclier étant rejeté à gauche, la figure se tourne elle-même de ce côté et doit, par conséquent, nous présenter sa droite. Ajoutons que, probablement, un fin pilier se dressait à gauche et que le bouclier y appuyait son bord, les mains n'ayant plus guère qu'à en régler l'inclinaison. La scène figurée n'était d'ailleurs pas tout à fait celle qu'offrait la *Vénus de Capoue* : là, nous voyons Vénus se mirant encore, enfonçant ses yeux dans sa propre image ; ici, la déesse a fini de se contempler et, satisfaite de ce qu'elle a vu, sûre de sa beauté, elle a retiré du miroir d'or son regard impassible et elle le reporte sur le monde en souveraine. Bref, la *Vénus de Milo* serait une variété d'Aphrodite au bouclier.

II. Tout n'est pas dit. En même temps et au même lieu que fut trouvée la statue, divers morceaux de marbre revinrent au jour ; les uns lui sont certainement étrangers, d'autres peuvent lui avoir appartenu. Ce sont un fragment d'une main gauche tenant une pomme et un fragment d'un haut de bras ; puis un petit hermès, lequel avait jadis une base où se lisait une signature d'artiste. Les deux premiers fragments sont le reste d'un seul et même bras gauche. Dans la cassure supérieure de ce bras, il y a trace d'un tenon en fer, indiquant que le bras fut rapporté ; une trace semblable existe dans l'épaule gauche de la statue. Tout considéré avec la plus minutieuse attention, on ne peut guère douter que ces deux débris ne proviennent de la *Vénus* ; et la restauration en serait la suivante : le haut du bras était allongé presque horizontalement, le coude était plié (ainsi l'indique le renflement de chair à la partie inférieure du fragment), et la main tenant la pomme était ramenée vers la tête. D'autre part, des attestations anciennes et des dessins obligent à croire que la petite base, où se lisait une signature d'artiste (malheureusement disparue aujourd'hui), se raccordait sans défaut avec la plinthe de la statue ; et cette base entraîne avec so la présence de l'hermès qui s'y dressait. — Ainsi complétée, la statue représenterait Aphrodite au moment où elle reçoit de Pâris la pomme, signe d'une victoire que fait assez comprendre la splendeur de ses formes amplement dévoilées ; et tandis que la main gauche élève en l'air le trophée, la droite s'abaisse pour saisir et remonter le vêtement près de fuir. Quant au petit hermès qui se dresse à gauche et n'arrive guère qu'à la hauteur de la hanche, on ne peut pas deviner quel était son rôle dans le sujet. L'œuvre daterait du Ier siècle avant Jésus-Christ ; car le nom qui s'y lisait ne permet point qu'on la recule dans un âge antérieur. La *Vénus de Milo* serait donc une *Vénus victrix*, de basse époque et de composition peu réussie.

III. *Aphrodite au bouclier, Venus victrix*,... elle ne peut pas être les deux à la fois, mais elle pourrait les avoir été successivement. Puisque nous voilà ramenés au Ier siècle avant notre ère, considérons quelques faits d'alors. Au commencement du Ier siècle, il y a guerre violente dans les Cyclades. Les soldats de Rome succèdent aux marins de Mithridate. Tous pillent et détruisent. Délos particulièrement est dévastée ; ses œuvres d'art sont brisées ou jetées à la mer. Puis, des sculpteurs remettent en état telle ou telle des statues mutilées, ils restaurent ce qui peut être restauré ; et on sait que la Grèce ancienne n'avait pas le sens de la propriété artistique et que des restaurateurs, voire de simples copistes pouvaient signer bravement leur ouvrage, comme s'ils avaient été les véritables auteurs. Supposons que la *Vénus de Milo*, dans ces circonstances ou autrement, ait subi un accident analogue. Elle avait avec elle deux objets bons à tenter la cupidité d'une brute : le bouclier doré entre l'une et l'autre main et peut-être aussi, sous le pied gauche, un casque également doré. L'arrachement violent de ces objets entraînait la mutilation du pied et des deux bras. Un sculpteur ensuite, prenant en charge la statue, l'a complétée en la transformant. Il ne lui a point rendu le bouclier ; lui mettant dans la main une pomme, il a fait d'elle, gauchement, lourdement, une *Venus victrix*. C'était, somme toute, une statue nouvelle, et il l'a signée ; encore eut-il le scrupule de ne la signer que sur une des parties neuves, qui étaient vraiment à lui, juste à l'aplomb du malencontreux hermès.

La figure aurait ainsi passé, durant les siècles de l'Antiquité, par deux états successifs, dont le deuxième était indigne d'elle. Soyons sans regret des nouvelles blessures qu'on lui a infligées dans les siècles suivants : en la mutilant derechef, peut-être l'a-t-on rendue davantage à elle-même.



PLANCHE LXXV. — VÉNUS DE MILO.
Paris, Musée du Louvre. (*Cl. Hachette.*)

LXXVI

BACCHANTE
(ŒUVRE DE SCOPAS)

Statuette trouvée à Marino, non loin du lac d'Albano. — Dresde, Albertinum. — Marbre, copie très réduite d'un original également en marbre. — Hauteur, 0 m. 45. — Deuxième quart du IVe siècle av. J.-C. (date de l'original).

L'ARDENT et puissant Scopas avait exécuté en marbre une statue de *Bacchante*, très célèbre dans l'Antiquité. C'était la représentation d'une femme en proie à l'ivresse, au délire, à la folie dionysiaques, telle qu'Euripide avait montré dans une tragédie fameuse Agavé, la mère insensée de Penthée, parcourant les bois du Cithéron. L'œuvre frappait par son caractère d'exaltation morbide et d'emportement frénétique. C'est ce dont témoigne, dans un raccourci saisissant, cette épigramme de l'*Anthologie*, attribuée à Simonide : « Celle-ci, qu'est-ce? — Une Bacchante. — Qui l'a taillée? — Scopas. — Qui l'a *hystérisée*, Bacchos ou Scopas? — Scopas. » Nous savions, d'autre part, que la femme en folie avait sa chevelure dénouée et flottante, qu'elle tenait les restes pantelants d'un chevreau égorgé, et l'auteur grec rappelle justement à ce propos les orgies du Cithéron. Mais en tout cela nous ne possédions que les linéaments d'une description littéraire, un peu vague et non suffisante. Elle est remplacée désormais par une vision concrète et bien plus précise, grâce à un petit marbre qui fut naguère découvert. Ce n'est qu'une statuette. Elle est d'un travail peu soigné. Il lui manque le bas des deux jambes, quasi jusqu'au genou, et les deux bras avec les attributs. Enfin, ce qui en reste est gravement meurtri. N'importe ; le miroir est en partie brisé et terni ; nous y voyons pourtant l'image du chef-d'œuvre de Scopas.

La figure est vêtue d'un péplos ouvert, sans repli, agrafé sur la seule épaule droite ; une ceinture, un simple cordonnet, serre fortement l'étoffe et l'empêche de se disjoindre à l'excès. Les cheveux, aux grandes boucles désordonnées, flottent librement par derrière. Sur son épaule gauche, la Bacchante tenait avec la main un chevreau égorgé, et dans sa main droite elle avait le couteau sanglant. Il faut la voir de profil à gauche, du côté où le péplos ouvert découvrait la ligne entière du corps, depuis l'épaule jusqu'au talon. Elle passe, perdue dans son rêve qu'elle croit divin. Dressée sur ses pieds, le torse arqué, et la tête rejetée en arrière, elle ne marche pas, elle ne court pas ; elle saute, avec de brusques arrêts et des détentes subites, dont elle n'est pas maîtresse. Les plis de la draperie autour d'elle frémissent et se tordent, comme remués par le même vent de folie dionysiaque qui secoue le corps raidi. C'est de l'hystérie, mais c'est aussi de la beauté. Ces yeux révulsés, ce cou gonflé en boule, cette tête qui ne peut pas revenir en avant, ce torse qu'on casserait plutôt que de le faire plier, ce sont là des traits qui ressortissent à un cas pathologique. Mais, d'autre part, cette ligne courbe du corps, cette heureuse association du nu et de la draperie, de la chevelure dénouée et du péplos agité, ce sont là traits de beauté. La *Bacchante* de Scopas n'est pas une démoniaque individuelle, vue dans une crise : elle est *la* Bacchante, type généralisé, idéalisé tout autant que les athlètes de Polyclète ; elle garde dans ses formes et ses lignes l'équilibre, l'harmonie, l'eurythmie d'une grande œuvre d'art... Tout de même, devant l'assemblée des œuvres du Ve siècle, si calmes et si hautes, sereines et impassibles, comment eût-on pu prévoir la montée soudaine d'un tel flot de passion?

BIBLIOGRAPHIE : Voir Treu, *Zur Mänade des Skopas*, dans les *Mélanges Perrot*, p. 317 ; Treu, *Die Dresdner Mänade* (Extrait du *Dresdner Jahrbuch*, 1905).



PLANCHE LXXVI. — BACCHANTE.

Dresde Albertinum. (Cl. d'après moulage, à Lyon.)

LXXVII

DÉMÉTER DE CNIDE

Statue découverte à Cnide en 1858. — Londres, British Museum. — Marbre. — Hauteur, 1 m. 47. — IVe siècle av. J.-C

La déesse est assise sur un siège à pans droits, recouvert d'un coussin ; le haut dossier vertical, qui était rapporté, a disparu. Elle est vêtue de la tunique ionienne, dont on aperçoit quelques plis seulement, parce que ce vêtement de dessous est quasi tout entier caché par les autres tissus qui le recouvrent : calyptra et himation. La calyptra, passablement longue, est posée sur la tête, retombe des deux côtés et son pan de droite, ramassé, roulé, traverse en biais la poitrine de droite à gauche, puis est rejeté par dessus l'épaule. L'himation, partant de l'épaule gauche, *sous* ce pan de la calyptra que nous venons de mentionner, revient sur les jambes par devant et s'étend de là jusqu'aux pieds, masquant ou peu s'en faut la tunique de dessous. Les avant-bras, qui étaient des pièces rapportées, manquent aujourd'hui, avec les attributs que les mains devaient sans doute tenir. La tête avait été faite à part. Au-dessus du beau triangle du front, une raie médiane sépare la chevelure en deux gros bandeaux ondulés, qui vont bientôt se perdre sous le voile de la calyptra, et puis on voit revenir de derrière chaque oreille sur le cou une grosse boucle négligée, comme si les cheveux en somme avaient été seulement peignés, et non coiffés.

Ce négligé dans la chevelure, cette façon de s'empaqueter dans des vêtements dont on attendrait plutôt des effets d'élégance, voire de coquetterie, ce sont là des traits qui ne peuvent pas nous surprendre chez Déméter. Elle est la mère à l'éternel chagrin ; sa douleur autrefois a retenti par toute la terre, et, quand vint l'apaisement, ce fut un apaisement par ordre, qui laissait subsister au cœur la pointe aiguë du regret. La mère et la fille s'étant enfin rejointes, dit l'*Hymme homérique*, « durant tout un jour, elles se tinrent toutes deux embrassées » : même dans cette effusion de bonheur, il y avait un fonds d'amertume. Aussi, considérons ce visage ; à partir du IVe siècle, l'art grec sait, quand il veut, faire transparaître une âme dans une physionomie. C'est un visage mûri, presque vieilli, non pas flétri, mais altéré par la souffrance passée ; un visage dont le calme actuel garde le souvenir de la douleur traversée. Les yeux enfoncés semblent regarder au loin l'irréparable ; le sourire est à jamais absent des lèvres ; la peine est marquée sur les traits accusés, sur les pommettes un peu saillantes, sur les plissures du cou. La sérénité olympienne s'accompagne donc d'un reflet de tristesse humaine ; nous voyons à la fois une Immortelle et celle qui, à un moment, ne fut qu'une pauvre femme affligée. Déesse auguste et mère de douleur, les deux personnages se pénètrent et se mêlent en une essence unique. L'art chrétien devait plus tard réaliser, surtout dans ses Vierges de pitié, des créations d'un sentiment plus complexe et plus profond. Mais cet art puisait à des sources autrement larges, autrement vives. Admirons que l'art grec ait su, dans cette figure de Déméter, sans y rien sacrifier de la beauté des formes où résidait sa préoccupation capitale, faire luire doucement une expression morale, une vision d'âme maternelle aimante et meurtrie.

Bibliographie : Voir Smith, *Catal. greek sculpt. in Br. M.*, II, n° 1300 ; Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 49 ; Furtwængler et Urlichs, *Denkmæler griech. und rœm. Skulptur* (3e éd.), pl. 22, p. 70 (notice de Furtwængler).



PLANCHE LXXVII. — DÉMÉTER DE CNIDE.
Londres, British Museum. (*Cl. Hachette.*)

HYPNOS

Statue de provenance inconnue. — Madrid, Prado. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur. 1 m. 50. — IVe siècle av. J.-C. (date de l'original).

Sommeil, fils de la Nuit et frère de la Mort :

Cette invocation du poète correspond exactement à l'idée qu'en général les Grecs se faisaient du dieu endormeur, quand ils voulaient se le figurer au physique. Jumeau de Thanatos, se confondant presque avec lui, jusqu'à n'en être souvent qu'une image adoucie, la peinture et la sculpture le représentaient volontiers avec de grandes ailes au dos, sous l'aspect du banal Génie ailé, ne se distinguant de ses pareils que par son air triste et doux. Or, ce n'était là qu'allégorie courante. On sait combien les Grecs excellèrent en ce genre, et avec quelle aisance un décorateur de vase, ayant groupé quelques femmes dans un gynécée, leur ajoutait des ailes, puis inscrivait des noms tels que *Mousiké, Harmonia, Eunoia*; mais les trois figures, diversement nommées, n'étaient pas en réalité trois allégories distinctes. Reportons-nous aux *Victoires* de la balustrade du téménos d'Athéna Niké sur l'Acropole d'Athènes (voir notice de la pl. LXVII). Si les sculpteurs avaient inscrit en lettres peintes, à côté de chacune, un nom abstrait différent, ils n'auraient pas pour cela créé autant d'allégories ; ils n'auraient jamais fait qu'une seule et même Niké, dotée de noms divers. L'esprit grec se jouait si agilement parmi les abstractions, passant avec souplesse de celles-ci aux formes concrètes : il tendait toujours à l'anthropomorphisme des idées Mais une « création » allégorique doit figurer l'idée abstraite par un personnage qui emprunte à cette idée tout ce par quoi il sera caractérisé, et ce personnage doit être vraiment une personne, avec des traits définis, en sorte qu'on ne puisse le confondre avec nul autre et que du premier coup il se fasse reconnaître. Telle est la création plastique, admirable, qu'un artiste inconnu du IVe siècle a su réaliser avec l'idée du sommeil.

Hypnos, le Sommeil, a figure d'un bel éphèbe nu, aux formes pleines, au visage large, dont la longue chevelure (analogue à celle du *Sauroctone* de Praxitèle) s'enroule en chignon par derrière et fait au-dessus de l'oreille une coque saillante suivie de deux grosses boucles en spirale. Hypnos marche à grands pas doux, comme ouatés, sur la terre endormie ; penché en avant, les yeux au sol, il n'a d'attention que pour les dormeurs à ses pieds. Les attributs dans ses mains sont connus exactement par de nombreux petits bronzes, imités du type original : il tenait, dans la main gauche abaissée, une tige de pavots fleuris et, dans la droite levée, une corne renversée d'où se répandait le fluide bienfaisant qu'est le sommeil. A ses tempes sont fixées des ailes, mais celles de la statue de marbre ont été, pour ménager la fragilité de la matière, raccourcies et ramenées près du crâne ; il faut se les représenter largement déployées, ainsi que les montre une autre copie, tête en bronze trouvée près de Pérouse et conservée à Londres. Ces ailes ne sont pas faites pour voler dans l'air, comme les grandes ailes dorsales de Niké ou d'Éros ; elles ne sont pas non plus simple symbole de la rapidité, comme les ailettes aux talons et au chapeau d'Hermès ou de Persée. Ce sont ailes d'oiseau de nuit, duveteuses et silencieuses, dont le lent battement ajoutait au visage plus d'ombre et de mystère.

Un détail accessoire a provoqué des commentaires ingénieux : sur le support en forme de tronc d'arbre qui étaie la jambe gauche, jouent deux lézards, qui, dans le bronze original où un tel support n'existait pas, auraient pu se trouver sur la plinthe ; et l'on a dit que la présence de ces bestioles, que le moindre bruit effarouche, servait pour faire comprendre qu'il règne un silence absolu. Mais j'estime qu'il ne faut pas attribuer à l'artiste du IVe siècle cette démonstration inutile : car tout doit dormir, même les lézards, quand passe le Sommeil. — Il passe à larges pas, jeune et grave, actif et attentif, portant la fleur d'oubli, versant le baume du repos, dispensant autour de lui le calme, dieu doux aux ailes muettes, Sommeil bienfaisant, Sommeil apaisant,

Sommeil,.... consolateur du monde !

Bibliographie : Voir Hübner, *Ant. Bildwerke in Madrid*, n° 30 ; Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, pl. 529 (notice d'Arndt).



PLANCHE LXXVIII. — HYPNOS.

Madrid. Prado. *(Cl. d'après moulage, à Lyon.)*

HERMÈS D'OLYMPIE
(ŒUVRE DE PRAXITÈLE)

Statue découverte à Olympie en 1877. — Musée d'Olympie. — Marbre de beau Paros. — La hauteur totale de la statue entière, à compter du sol (plinthe non comprise) jusqu'au bras levé, devait être d'environ 2 m. 27. — Milieu du IVe siècle av. J.-C.

La statue est à peu près entière ; il lui manque seulement le bas des deux jambes (encore le pied droit a-t-il été retrouvé) et l'avant-bras droit. Les attributs dans les mains ont disparu ; mais des petits bronzes, inspirés du même type, permettent une restitution certaine. D'autre part, l'état de conservation est excellent; le marbre a gardé intactes toute la fraîcheur et la fleur de son épiderme. — Le dieu *Hermès* s'est arrêté dans sa marche tranquille ; il a profité d'un tronc d'arbre près de lui pour y poser sa chlamyde, en sorte qu'il est nu entièrement. Le tronc, étoffé de la chlamyde, lui fait un accoudoir de fortune, où il s'appuie du bras gauche. Sur ce bras il porte assis l'enfant *Dionysos*, lequel, s'accrochant à l'épaule de son grand frère, voudrait bien atteindre quelque chose dans la main droite levée d'Hermès : c'est une grappe de raisin, naturellement, que convoite si fort le dieu, à peine né, de la vigne et du vin. Enfin, dans sa main gauche fermée, Hermès tenait le manche de son caducée.

La figure du petit Bacchos est insignifiante, dans tous les sens du mot. Très médiocre de facture, elle est surtout inexacte dans sa construction et ses proportions, et témoigne que l'art de cette époque n'avait pas encore le moindre souci de l'aspect vrai d'un corps enfantin. Puis, elle ne sert de rien en ce qui concerne Hermès, lequel pourrait toujours, sans Dionysos, s'accouder au tronc d'arbre, prendre son attitude flexueuse, lever le bras droit avec un attribut quelconque. La présence du petit bonhomme n'a aucun effet d'ordre plastique, et nous verrons que l'esprit même d'Hermès semble être indifférent à cette présence et sa pensée lui demeurer étrangère.

Hermès, lui, est parfait. Ses formes ont une justesse et une beauté accomplies. L'attitude accoudée occasionne un jeu savant de courbes savoureuses, doucement chatoyantes, et il faut avoir palpé lentement, sur l'original, cette hanche flexible et ces rondeurs de la cuisse pour apprécier l'incroyable finesse d'un modelé tel qu'il n'y en eut jamais de plus sûr et de plus souple. Nulle fadeur cependant, encore que le ciseau soit si caressant. Nous avons devant nous un puissant athlète ; le thorax bombé, le bourrelet des hanches, ces autres bourrelets au-dessus du genou sont les signes évidents de sa force magnifique, dont l'impression s'accroît encore par l'air de bélier que donne au visage, sous la chevelure plantée bas, le développement presque anormal des muscles du front : reconnaissons et saluons le dieu de la palestre ! L'exécution se poursuit toujours attentive et, peut-on dire, amoureuse, jusqu'aux moindres détails. Rien n'est plus élégant que la sandale sous le pied droit, avec le fin réseau de ses lanières dorées, s'entrelaçant autour des doigts et de la cheville. Dans un autre genre, on a maintes fois loué l'opposition entre le travail heurté des cheveux, aux boucles épaisses et courtes, et le modelé si tendre des chairs voisines : il y a là, indépendamment de la couleur qui jouait pourtant son rôle, un délicat calcul de coloriste. Et la draperie encore : cette chlamyde, jetée sur le tronc d'arbre, est comme mise en dehors de la statue, mais l'exécution n'en fut pas pour cela jugée chose secondaire ; elle est œuvre de maîtrise non pareille, avec une souplesse de plis, un moelleux de laine finement tissée, à faire prendre en dégoût, même injustement, n'importe quelle autre draperie sculptée.

A quoi songe ce bel Hermès? Car il paraît songer. Il n'est occupé ni du petit dieu qu'il porte sur son bras gauche, ni de la grappe qu'il balance au bout de sa main droite; ses yeux sont ailleurs. Fixent-ils un but défini? Je ne le crois pas. Ils sont indifférents et vagues. L'esprit momentanément se repose, comme le corps. L'indéterminé du regard me semble signifier une sorte de nonchaloir spirituel, qui correspond au nonchaloir physique, marqué par l'attitude indolente : l'un et l'autre état de nonchalance s'accordent en une subtile harmonie.

Bibliographie : Voir *Olympia*, III : Treu, *Bildwerke in Stein*, p. 194 ; Furtwængler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 529 ; Lechat, *Le front de l'Hermès d'Olympie*, dans les *Mélanges Perrot*, p. 207.



PLANCHE LXXIX. — HERMÈS D'OLYMPIE.
Musée d'Olympie. *(Cl. Alinari.)*

VÉNUS DE CNIDE
(ŒUVRE DE PRAXITÈLE)

Statue de provenance inconnue. — Rome, Vatican. — Marbre, copie d'un original qui lui-même était en marbre.—Hauteur (sans la plinthe), 2 m. 04. — Milieu du IVe siècle av. J.-C. (date de l'original)

Le IVe siècle vit l'avènement de la femme en sculpture : de la femme, c'est-à-dire de la beauté féminine et du nu féminin. Les sévères déesses du Ve siècle, sous leurs draperies qui les enveloppent de chasteté et de noblesse, ne laissent deviner généralement que des formes larges et puissantes. L'idéal athlétique, sur quoi on règle la figure de l'homme, s'impose aussi à la figure de la femme ; la volupté, la délicatesse fragile, le charme même lui sont choses étrangères. Un esprit nouveau s'éveille à la fin du Ve siècle : certains effets obtenus par de fins tissus transparents et collés sur la peau équivalent en somme à un déshabillage partiel, avec éclipses, qui a quelque chose de détourné, comme s'il n'osait pas s'avouer. Ensuite est venu, dans la *Vénus de Milo*, le franc déshabillage, encore limité cependant ; il n'était lui-même qu'un acheminement au déshabillage complet, sans réserve et sans honte. Ainsi le dernier voile tomba ou acheva de tomber, et la *Vénus de Cnide* apparut rayonnante, vêtue de sa seule beauté, aux regards éblouis de la Grèce.

Peut-être Praxitèle ne fut-il pas le premier à concevoir l'idée irrespectueuse de montrer Aphrodite nue. Scopas, dit-on, aurait été son précurseur en cette voie. Mais ce qui n'était qu'un météore passager dans la carrière de Scopas brille dans celle de Praxitèle comme une étoile fixe. Il a été un incomparable ouvrier du marbre ; son goût naturel l'inclinait aux poses nonchalantes, indolentes, puis, il avait sa Vénus à lui, la belle Phryné, amie de son cœur et inspiratrice de son ciseau : tout convergeait donc vers un tel sujet, où trouvèrent satisfaction son amour de la femme, ses préférences pour les contours ondoyants, sa prédilection enfin pour le marbre qui ajoute une chaleur aux plus délicates caresses du modelé.

La *Vénus de Cnide* fut, après le *Zeus d'Olympie*, la plus renommée statue de l'art grec. Sa gloire se répandit dans toute la Grèce et ne cessa de briller durant l'Antiquité entière. Pour les amants de la beauté, Cnide devint un but de pèlerinage ; même, un bel esprit de l'*Anthologie* imagina que la déesse de Paphos était venue pour contempler, elle aussi, sa propre image et que, s'étant bien reconnue, elle était partie songeuse, et disant : « Où Praxitèle m'a-t-il vue, m'a-t-il vue nue?... »

Elle fut étonnée, non fâchée. Car le sculpteur, en la dépouillant de ses vêtements, ne l'avait point dépouillée de sa pudeur ; il lui avait laissé sa haute dignité, son air souverain. Elle n'a rien à redouter, elle se sait à l'abri des regards humains ; une solitude olympienne l'enveloppe et la protège. La déesse est au moment de prendre son bain ; l'idée de bain est suggérée par cette grande hydrie (vase à eau) posée à gauche. Le dernier vêtement, roulé, chiffonné, est déjà tombé en partie sur l'hydrie et près d'échapper tout à fait à la main gauche qui le tient. La main droite fait un geste instinctif, qu'on doit se borner à indiquer légèrement, car il est sûr qu'Aphrodite n'y songe même pas, tant son visage est calme, éloigné de la pensée d'une indiscrétion possible.

Maintenant, comment dire la douce harmonie qu'on sent monter de toutes les lignes de ce corps un peu penché, de ces jambes aux rondeurs descendantes, de ce col ployé et de cette tête doucement inclinée? Ce sont là points de départ d'où l'on s'élance pour une reconstitution de l'original ; car, ne l'oublions pas, nous n'avons sous les yeux qu'une copie, et copie plutôt médiocre. D'abord, la tête ne lui appartient pas (elle est antique et vient d'une copie de la *Cnidia* oui ; mais d'une autre copie), et elle a été inexactement replacée : elle devrait être un peu plus tournée à gauche et un peu plus inclinée en avant. Puis, le socle sous l'hydrie a été refait trop haut, en sorte que l'avant-bras gauche (restauré), qui tient la draperie, se trouve trop relevé. Etc. Surtout, nous n'avons pas cet extraordinaire modelé, dont l'*Hermès d'Olympie* nous donne l'idée, modelé qui semblait rendre la chair féminine animée et chaude, vraiment vivante sous les caresses de la lumière. Du moins, il reste l'essentiel : cette nudité de femme, avec sa grâce, avec son charme, avec sa neuve beauté ; elle surgit soudain, réclamant à l'art ses droits longtemps méconnus et, du premier coup, s'affirma triomphante.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Helbig, *Führer in Rom* (3e éd.), I, n° 310 ; Furtwængler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 551.



PLANCHE LXXX. — VÉNUS DE CNIDE
Rome, Vatican. (*Cl. d'après moulage, à Lyon.*)

LXXXI

EUBOULEUS (?)
(ŒUVRE PROBABLE DE PRAXITÈLE)

Buste trouvé à Éleusis en 1885. — Athènes, Musée National. — Marbre. — Hauteur, 0 m. 51. — IVe siècle av. J.-C

DEUX noms s'offrent à la fois pour ce buste, et l'embarras est grand. Il fut découvert parmi les ruines d'Éleusis, presque au même lieu qu'une dédicace à Eubouleus, héros éleusinien mal connu, qui avait droit à un culte. Mais, dans les mêmes ruines, ont été découvertes des têtes, d'un type pareil, qui semblent, elles, revenir à Triptolème, autre héros éleusinien moins obscur. Heureusement, certaines traditions font des deux héros deux frères, associés inégalement à la légende et au culte des divinités éleusiniennes, mais enfin deux frères, jeunes tous deux ; dès lors, il ne pouvait pas exister entre eux une grande différence pour le type plastique. Quant à l'attribution possible à Praxitèle, elle se fonde d'abord sur une nscription qui nomme un *Eubouleus* de Praxitèle ; mais il y a un second texte encore qui fait de Praxitèle l'auteur d'un *Triptolème*. S'agit-il de deux figures distinctes, ou bien faut-il supposer que ce n'était qu'une seule et même figure, qualifiée par des noms différents? Autour de ces deux noms flotte un nuage qui ne veut pas se dissiper Est-ce Eubouleus? est-ce Triptolème? et n'a-t-il pu y avoir certaines circonstances où se serait opérée une confusion complète de Triptolème en Eubouleus et d'Eubouleus en Triptolème?

En tout cas, le buste d'Éleusis représente un héros *chthonios* ; sa chevelure épaisse et sombre l'apparente au dieu du monde souterrain, Hadès. A l'effet de cette chevelure, les traits puissants du visage et le cou large ajoutent un rare accent de force. Il faut considérer surtout le front, avec ce renflement charnu qui fait bosse entre les sourcils au-dessus de la racine du nez : ce n'est pas l'étonnant détail de musculature, si minutieusement étudié, qu'on observe au front de l'*Hermès d'Olympie*, mais il n'y a nul autre front à mettre en parallèle avec le front de l'*Eubouleus* que celui de l'*Hermès*. La chevelure non plus n'est pas celle de l'*Hermès*, mais aucune ne s'en rapproche davantage par la recherche de l'opposition pittoresque avec le modelé lisse des chairs voisines ; et, si l'on trouve qu'ici il y a presque un excès, on doit se souvenir du rôle important qu'a cette chevelure dans la définition du type représenté. C'est pourquoi, sans plus nous occuper des textes relatifs à Eubouleus ou Triptolème, c'est à Praxitèle entre tous les maîtres connus, que nous semble devoir être rendue cette belle œuvre originale du IVe siècle.

Nous l'avons appelée buste, en raison de la manière dont elle est coupée. Non pas, pourtant, qu'elle rentre. certainement dans la catégorie de sculptures qu'on désigne par ce terme générique. Plus probablement, elle serait la partie supérieure d'une statue, dont tout le reste aurait disparu. La statue devait être *acrolithe*, ayant en marbre les extrémités nues (tête et cou, avant-bras et mains, pieds) et le corps en bois, avec revêtement de peinture, On voit au buste d'Éleusis, sur les épaules et le haut de la poitrine, l'amorce d'un chiton, dont les plis se seraient continués plus bas, dans cette partie maintenant ,perdue que nous supposons en bois ; la figure était donc drapée. On doit tenir pour probable aussi qu'elle était assise

BIBLIOGRAPHIE : Voir Cavvadias, *Catal. sculpt. du Musee National d'Athènes* (en grec), n° 181 ; *Ant. Denkmæler*, I,pl.34,p. 21 (Benndorf.) Furtwængler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 561.



Planche LXXXI. — Eubouleus (?)

Athènes, Musée National. (Cl. Alinari.)

LXXXII

DIANE DE GABIES

Statue découverte à Gabies (Latium) en 1792. — Paris, Louvre. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe) : 1 m. 62. —IVe siècle av. J.-C. (date de l'original).

CETTE jeune personne achève de s'apprêter. Elle a lié à ses pieds de fines sandales et noué par derrière ses cheveux ; sur la tunique ionienne, elle va boucler l'himation. Sa tunique ne lui descend qu'aux genoux ; il ne faudrait cependant pas dire qu'elle est courte : abandonnée à elle-même, elle descendrait jusqu'aux pieds ; mais elle a été intentionnellement raccourcie par le procédé suivant. Une fois mise sur le corps, munie des quelques agrafes en haut des bras qui lui font des semblants de manches, une ceinture l'a serrée à la taille, et par-dessus cette ceinture de bas en haut l'étoffe a été tirée, soigneusement tirée tout autour, jusqu'au point voulu : de là, ce colpos, d'un développement anormal, qui fait sur le vêtement comme un second étage. Ensuite une autre ceinture, visible celle-là, a été passée sous les seins, afin de rabattre les plis flottants et d'en supprimer la gêne pour les bras. L'himation, très ample, est plié en double (cette épaisseur double lui vaut l'appellation *diploïs*) ; il est déjà drapé sur le corps, il traverse de biais la poitrine en venant du flanc gauche ; et les deux mains s'emploient à le fixer sur l'épaule droite par la morsure d'une fibule. L'un et l'autre vêtement ont ainsi reçu l'arrangement le plus propre à n'entraver en rien la liberté des mouvements : la tunique, raccourcie, ne gênera point dans la course l'action des pieds ni des genoux ; et l'himation, une fois agrafé, laissera pour le maniement d'une arme les deux bras dégagés, sans aucun poids sur eux.

Par là s'éveille l'idée de chasse, amenant avec soi la pensée d'Artémis chasseresse ; c'est la seule voie ouverte à une identification, car autrement nul attribut ni signe concret ne permettrait de nommer la figure.

Elle a beaucoup de charme, et de majesté, point. Son air net et décidé ne fait point tort à sa gentillesse. Le marbre nous la présente fine et alerte ; et qu'elle devait paraître plus légère encore dans le bronze original, où n'existait pas ce support qui alourdit la jambe droite ! Ses bras sont délicats et purs ; le mouvement du bras gauche a fait glisser la tunique sur son épaule et ce peu de nu, sans être voluptueux, est savoureux. Sa petite tête éveillée se porte de côté, avec une vivacité qui plaît. Ses cheveux, ceints d'un fil d'or, ne risquent point de devenir encombrants par leur longueur : le peigne les a tous rejetés en arrière où ils ne font ensemble qu'un chignon à peine gros comme une rose. C'est une jeune fille, une jeune mortelle, plutôt qu'une déesse. De n'être pas une Olympienne, de n'en pas avoir l'habituelle grandeur et la sérénité distante, cela déjà la rapproche beaucoup de nous. Mais je dirai plus : elle a, dans son allure générale et dans sa physionomie, un certain accent moderne. Son habillement antique ne met pas entre elle et nous une barrière, et nous ne voyons rien transparaître de son intérieur qui nous soit étranger. Nous sommes tout de suite en familiarité avec cette aimable jeunesse, nous sommes de niveau avec cette jeune « sportive » : la preuve en est le terme même que je viens d'employer, et que je ne crois pas disconvenant.

L'auteur de la statue reste inconnu. On a proposé le nom de Praxitèle. J'estime qu'il n'y a rien de commun, pour le genre d'exécution et surtout l'inspiration et l'âme profonde, entre les œuvres authentiquement praxitéliennes et la *Diane de Gabies*.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Frœhner, *Sculpt. antique au Louvre*, n° 97.



Planche LXXXII. — Diane de Gabies
Paris, Musée du Louvre. (*Cl. Hachette.*)

DANSEUSES DE DELPHES

PARTIE D'UN MONUMENT VOTIF

Groupe découvert à Delphes en 1894. — Musée de Delphes. — Marbre. — Hauteur. environ 2m.40. — IVe siècle av. J.-C.

Le monument entier avait près de 9 mètres de hauteur. Il comprenait d'abord une haute colonne, qui n'avait rien des types canoniques de l'architecture, qui était plutôt une libre convention décorative, inspirée de la tige de certaines plantes. Car elle semblait par terre sortir d'une touffe de feuillage; puis des feuilles encore, des feuilles adhérentes, cerclaient chaque joint sur les cinq tambours superposés ; enfin, au sommet, un large épanouissement d'acanthe formait une sorte de balcon en saillie. Du milieu de cette grande tige en jaillissait une seconde plus mince, courte et toute feuillue, autour de laquelle évoluaient trois danseuses ; et sur les têtes de ces danseuses, aidées par l'extrémité de la tige centrale, reposait le bassin d'un grand trépied en bronze doré, dont les trois pieds venaient respectivement s'enfoncer dans les trois feuilles d'acanthe en saillie du balcon-chapiteau. L'exhumation de ce monument extraordinaire, de qui le pareil ne s'était pas encore rencontré, a été certainement la plus inattendue et peut-être la plus intéressante des nombreuses découvertes de Delphes. Mais nous n'avons ici à en considérer que la partie de sculpture, c'est-à-dire le groupe des trois danseuses.

Elles dansent lentement, sagement, faisant toutes trois le même mouvement, sans se tenir par la main. L'une de leurs mains, la gauche, s'abaisse et tire à elle le bord du vêtement ; l'autre main se levait d'un geste gracieux jusqu'au sommet de la coiffure : le geste était commandé par la danse, et en même temps faisait penser à un soulagement possible du fardeau pesant sur la tête. Les deux jambes se séparent légèrement, la gauche portant le poids du corps, la droite se balançant en liberté. Chaque figure est vêtue d'un chiton court, ne couvrant même pas les genoux ; il est fixé par quelques agrafes sur les épaules et serré d'un mince cordon immédiatement sous les seins ; un autre cordon, croisé et passé en huit, relève les plis sous l'aisselle. Ce tissu très fin se plaque sur le ventre, dont tous les détails et le nombril même transparaissent, cependant qu'à côté de souples plis ondulent et se courbent mollement par l'action de la danse. Le visage, éclairé un peu d'un soupçon de sourire, est encadré par une chevelure épaisse, sans raie, formant une sorte de turban ondulé; et l'oreille, soigneusement dégagée, se pare d'un élégant anneau.

Reste l'étrange coiffure, un cercle de roseaux taillés en pointe, qui est planté droit sur les cheveux, comme le diadème en plumes d'un chef Peau-Rouge. C'est le *calathiscos*, dont on se garnissait la tête pour danser la *caryatis* ; et la *caryatis* était une danse en l'honneur d'Artémis, spéciale à la ville de Caryæ, exécutée par les femmes de Caryæ. Elle était en grande vogue, et l'on venait des alentours assister à la danse des Caryatides, comme à présent on va d'Athènes à Mégare, aux fêtes de Pâques, pour voir les danses renommées des Mégariennes en habits de fête. Les *Danseuses de Delphes*, robustes Laconiennes vêtues du chiton court et coiffées du calathiscos, sont donc, au sens ethnique du mot, des Caryatides ; et on peut, au sens architectural et vitruvien, les dénommer caryatides encore, puisqu'elles portent sur la tête un fardeau et semblent même faire un geste pour l'alléger.

Je crois devoir, par prudence, arrêter à ce point le commentaire du sujet. Il est fort possible que l'idée de substituer le nom précis et régional de Caryatides à l'appellation indéterminée de *corés* (voir notice des pl. LXII-LXIII), pour désigner les supports d'architecture en forme de figures féminines, ait été suggérée par un monument tel que celui de Delphes. Encore ne le savons-nous pas, et on peut concevoir tout autre ce monument d'où aurait jailli l'idée du nom nouveau pour les colonnes-corés. Puis, quel effort hasardeux, d'essayer une assimilation des *Danseuses* avec certaines statues de Praxitèle dont on ignore tout, sinon qu'on les appelait les *Thyiades* et peut-être aussi les *Caryatides* ! Car, si les têtes mutilées paraissent nous offrir, dans l'air finement aimable et distingué du visage, quelque chose de praxitélien, il n'y a cependant rien ici qui rappelle l'exécution du maître, il n'y a nul souvenir de sa facture prestigieuse.

Bibliographie. Voir *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 40-42 ; *Rev. archéologique*, 1917, I, pl. 4-5, p. 24 (Homolle) ; Poulsen, *Delphi* (éd. anglaise), p. 253.



PLANCHE LXXXIII. — DANSEUSES DE DELPHES.
Musée de Delphes. (Cl. Giraudon.)

LXXXIV

ZEUS

Tête trouvée à Mylasa (Asie Mineure) vers 1900. — Boston, Museum of Fine Arts — Marbre. — Hauteur 0 m. 48. — IVe siècle av. J.-C.

N'EST-IL pas vrai que cette tête, qui date du IVe siècle avant Jésus-Christ, offre certaine parenté avec le type habituel du Christ? Elle provient d'une statue de *Zeus*, le grand dieu de Mylasa. Carienne par le domicile, elle était d'une exécution purement grecque, très probablement attique. C'est une fort belle œuvre, une œuvre originale que caractérise, au point de vue technique, ce modelé doux et caressé dont la sculpture ne nous offre guère d'exemple avant Praxitèle. Mais un soudain intérêt surgit, du fait qu'on perçoit en elle un souvenir et comme un écho du *Zeus* de Phidias.

Le *Zeus d'Olympie*, que les anciens tenaient pour le chef-d'œuvre suprême, pour l'œuvre maîtresse du plus grand des artistes, ne semble pas avoir du tout été copié ; il ne nous est parvenu ni statue ni statuette le reproduisant. Nous ne le connaissons un peu, en dehors des textes, que par les minuscules reliefs de monnaies éléennes, qui montrent de profil la statue entière ou la tête seule. Une telle abstention des copistes s'explique, selon Furtwængler, parce que le *Zeus* était incomparable et inégalable, en ce sens que Phidias, dans sa création unique, s'était mis en dehors de l'idéal grec et peut-être l'avait dépassé. Il avait donné au dieu, en effet, un type très particulier, qui n'est pas celui sous lequel l'Antiquité aima toujours se représenter le puissant maître du ciel. La tête d'Otricoli, au Vatican, peut passer pour le type classique de Zeus : voyons ses traits accentués, sa barbe abondante aux boucles fouillées, sa chevelure plus abondante encore avec ce nœud central qui double presque la hauteur du front. L'impression dominante est celle d'une force impérieuse qui ne se connaît pas de limites, et l'on évoque naturellement le souvenir homérique du froncement de sourcils ébranlant l'Olympe. Il n'y a rien de pareil dans la tête de Mylasa : la barbe calme et les cheveux exempts de révolte y encadrent une physionomie, dont la gravité demeure douce et accueillante. La différence est plus nette encore sur les monnaies, où le graveur s'est inspiré directement de la statue d'Olympie : les cheveux y sont lisses, à peine ondés, séparés par une raie et tombent jusqu'au bas de la nuque sans dépasser l'épaule. Ce n'est pas sous cet aspect de simplicité calme que les Grecs voulaient voir Zeus ; et à cause de cela, sans doute, la création du génie de Phidias frappa plutôt qu'elle n'attira ; elle fut admirée et ne fut pas imitée, parce que peut-être on ne la comprenait pas assez. Elle n'a été vraiment comprise qu'aux derniers siècles du paganisme, à une époque où l'idée de la divinité se modifiait sous l'influence ouverte des doctrines stoïciennes et sous le souffle, à peine saisissable encore, de la naissante religion chrétienne. C'est alors qu'un écrivain païen parle du *Zeus d'Olympie* en ces termes : « ... le dieu pacifique, suprêmement doux, le dieu calme et serein, dispensateur de l'existence et de la vie et de tous biens, le commun père, le commun sauveur, le commun gardien des hommes... » Ne croirait-on pas que c'est pour le Christ que sont dites ces paroles-là? Et n'entrevoit-on pas aussi la figure du Christ par delà les monnaies d'Élis et le marbre de Mylasa? Cela ne peut pas être une rencontre fortuite ; Furtwængler achève sa démonstration par cette hypothèse sensationnelle, que le type définitif du Christ (différent de celui des premiers siècles) a dû venir en Occident de Byzance, et qu'il s'est formé dans la grande capitale de l'Orient, sous la main d'artistes qui, à leur insu peut-être, subissaient l'action toujours présente des œuvres de l'art païen, de ses chefs-d'œuvre, de son chef-d'œuvre par excellence.

On comprend quel intérêt documentaire s'ajoute, pour le marbre de Mylasa, à son intérêt plastique. Pris en soi et considéré isolément, c'est une belle production du IVe siècle, avec les qualités de douceur et de fondu propres à la sculpture de ce temps. Mais de plus, il apparaît que l'auteur s'est souvenu du *Zeus d'Olympie* et inspiré du rare idéal que Phidias avait exprimé dans sa statue. Cette tête offre donc un reflet de la plus auguste création de l'art antique, et on y peut voir aussi, sans trop de témérité, une annonce de ce que devait être, dans l'art chrétien, la figure définitive du Christ

BIBLIOGRAPHIE : Voir Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, pl. 572-573 (notice de Furtwængler). — Pour l'hypothèse de Furtwængler, voir dans les *Mélanges Perrot*, p. 109, l'étude intitulée : *Vom Zeus des Phidias*.



PLANCHE LXXXIV. — ZEUS.
Boston, Museum of Fine Arts. *(Cl. Baldwin Coolidge, Boston.)*

LXXXV

ASCLÉPIOS

" ZEUS BLACAS "

Tête trouvée dans l'île de Milo en 1828. — Londres, British Museum. — Marbre. — Hauteur, 0 m. 58. — IVe siècle av. J.-C.

CETTE tête fut longtemps dénommée *Zeus* ; il est prouvé maintenant qu'elle provient d'une figure d'*Asclépios*. L'erreur ne doit pas surprendre, car les deux divinités avaient beaucoup de traits communs et, quand leurs attributs spéciaux n'entrent pas en compte il est parfois malaisé de ne point les confondre. Ces traits marqués, cette barbe touffue, cette chevelure étagée ne se rencontrent-ils pas aussi dans la plupart des figures de *Zeus* (exception faite pour le seul *Zeus d'Olympie* suivi du seul *Zeus de Mylasa* : voir notice de la pl. LXXXIV) ? Or, dès le Ve siècle, Asclépios avait été habituellement représenté avec la grosse barbe et toutes les apparences de l'âge mûr ; au IVe siècle, ce type fut officiellement consacré par la grande statue chryséléphantine qu'exécuta Thrasymède pour le temple d'Épidaure, et cette statue nous est connue grâce à des reliefs votifs retrouvés dans le sanctuaire même et à des monnaies de la ville. Ainsi, entre les deux dieux existait une grande ressemblance d'aspect ; mais, sous ces visages matériellement semblables, il appartenait à l'art de répandre, autant qu'il le pouvait, une âme différente : de faire sentir dans les traits de Zeus la vigueur, la majesté, le surhumain, dans ceux d'Asclépios la douceur et la bonhomie.

Nous sommes renseignés sur le caractère d'Asclépios et sur l'idée que se faisait de lui la foule des dévots par les inscriptions si curieuses, exhumées à Épidaure, qui relatent maintes guérisons miraculeuses opérées au cours des pèlerinages. Le trait essentiel de sa nature est la bonté. Tandis que les autres dieux se font redouter à cause de leur puissance, lui il se fait aimer. Il n'accède pas seulement aux prières ; il y a la façon, et la façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne. Ce n'est pas de loin et d'une hauteur silencieuse qu'il accorde les guérisons ; il vient à ses malades, les soigne, cause avec eux ; et ce n'est pas en fantôme mystérieux qu'il circule, mais plutôt comme un médecin aux allures simples, d'humeur rude ou joviale selon les moments, parlant aux gens le langage qu'il faut, se mettant au niveau de leur esprit. Cette bonté devient charmante et touchante, quand elle s'exerce pour la protection des humbles et des faibles ; car il ne guérit pas seulement les maux du corps, il rend aux esprits la paix et la joie ; tous ceux qui sont dans l'affliction peuvent s'adresser à lui. Il est par excellence le dieu compatissant et humain, le dieu qui aime le plus l'humanité ; on l'appelle avec confiance *philolaos*, « ami du pauvre monde ».

Bien entendu, par une juste opposition, ce dieu brave homme est dur quelquefois pour ceux qui ne méritent pas la compassion. — « Irène se transporte à grands frais en Épidaure, voit Esculape dans son temple, et le consulte sur tous ses maux, etc. » Tout le monde connaît la petite scène délicieuse qu'a imaginée La Bruyère. Il ne savait pas grand chose du vrai Asclépios, il ignorait les documents de divers genres d'après lesquels nous pouvons aujourd'hui établir le caractère et la physionomie du dieu. Mais il a deviné juste, en présentant son Esculape comme un homme qui ne s'en laisse pas imposer, moqueur au besoin et sachant renvoyer d'où elles viennent les vieilles coquettes impudentes. Avec en plus le poli du langage, c'est toujours le dieu des pèlerins de l'Antiquité, brusque et brave, qui voit clair et parle net.

Or, la tête de Milo nous offre, sous son aspect le plus haut, l'image de cette belle conception d'un dieu bon et doux, animé d'une inépuisable *philanthropia*. Sans doute, ce n'est pas le guérisseur aux façons un peu vulgaires, que se figurait la vision des petites gens ; c'en est, dirai-je, la forme noble et olympienne, la forme d'où l'autre, plus terre à terre, dérivait. Maturité de l'esprit, paix du cœur, science unie à la sagesse, force calme jointe à la mansuétude, voilà ce qu'elle exprime, et, si la majesté divine s'y efface un peu, c'est pour laisser mieux apparaître l'humaine charité.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Smith, *Catal. greek sculpt. in Br. M.*, I, n° 550 ; Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 42 (notice de Collignon ; *Athen. Mitteil.*, XVII, 1892, p. 7 (Wolters).



PLANCHE LXXXV. — ASCLÉPIOS.
Londres, British Museum. *(Cl. Mansell.)*

LXXXVI

APOXYOMÈNE

(ŒUVRE DE LYSIPPE)

Statue découverte à Rome en 1849. — Rome, Vatican. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (avec la plinthe), 2 m. 05. — Deuxième moitié du IVe siècle av. J.-C.

Comme les Athéniens se lassèrent d'entendre toujours appeler Aristide le Juste, le fin public des amateurs et des connaisseurs dans le domaine de la sculpture trouva à la longue que Polyclète n'était pas tellement irréprochable et que même son *Doryphore*, le *Canon*, n'était point porteur de la vérité absolue. Cette admirable forme humaine (pl. LI-LII) que le ve siècle avait estimée parfaite, quelques-uns au IVe siècle commencèrent à la critiquer, à ne plus la tenir pour la Règle et le Modèle. Ce qu'on en discutait, ce n'était pas seulement tels détails extérieurs, mais les proportions elles-mêmes et, par conséquent, toutes les lignes et les rapports, le fonds et le tréfonds de cette architecture vivante. Survint Lysippe qui écarta décidément le legs du passé ; et nous pouvons apprécier ce qu'il sut mettre à la place par sa belle statue de l'*Apoxyomène*.

Apoxyomenos, destringens se : c'est un athlète qui se ratisse, qui se nettoie. Certains exercices à la palestre causaient en effet des salissures ; car on se frottait d'huile telles parties du corps, et à cela s'ajoutaient la poussière et la sueur de la lutte ; bref, il fallait ensuite un lavage à grande eau, mais d'abord on s'enlevait le plus gros en se raclant la peau avec le strigile. C'est ce que fait l'athlète : le strigile dans la main gauche, il frotte, il racle son bras droit. Il y a quelque chose de provocant dans le geste de ce bras ; le sculpteur semble avoir voulu pousser sous les yeux le réalisme vulgaire de son motif. On doit supposer que l'*Apoxyomène* de Polyclète avait été autrement conçu. Mais la comparaison entre les deux artistes ne peut pas être poursuivie quant au sujet ; il faut se borner au type athlétique.

Rapprochons la statue du *Doryphore* et la statue de l'*Apoxyomène*, mettons-les côte à côte : la chose est aisée dans une collection de moulages. Quel contraste! L'*Apoxyomène* a le corps plus élancé, les jambes et les bras plus allongés, le torse plus court, la tête plus petite comptant pour un huitième seulement dans la hauteur totale ; les proportions sont donc toutes différentes, et cela s'accorde avec les indications fournies par Pline : *capita minora, corpora graciliora siccioraque, per quæ proceritas signorum maior videretur*. Puis, la figure est plus animée, plus mobile, plus élastique ; pourtant elle est au repos sur ses deux pieds, elle ne marche pas, tandis que le *Doryphore* est en train de marcher. Mais celui-ci, quoique représenté en marche, donne surtout l'impression d'une stabilité puissante, tandis que l'*Apoxyomène*, immobile, semble parcouru d'un roulis de mouvement, comme s'il était à l'instant de « changer de jambe », de faire passer le poids du corps de gauche à droite. Ajoutons que, plus maigre, montrant une musculature moins forte, on devine qu'il a plus de nerf, un ressort plus actif et plus tendu. Enfin, ce corps sec, aux jambes longues, représenté dans une attitude commune, cette chevelure emmêlée et humide, ce front plissé sont des traits qui donnent à l'*Apoxyomène* un aspect plus individuel : c'est toujours une figure à caractère généralisé et idéal, ce n'est pas un portrait ; mais elle ferait penser à un portrait.

Reste une nouveauté capitale, relativement à Polyclète et à tous les sculpteurs d'auparavant. Lysippe a introduit dans la sculpture la troisième dimension, la profondeur. Il faut tourner autour de l'*Apoxyomène* et le regarder de plusieurs points successivement. Un seul point de vue suffisait pour les statues antérieures, et l'impression était alors d'un plan sur un fond ; elle est maintenant d'un volume dans l'atmosphère, et la figure a l'aspect « multiple ». Elle jouit d'une liberté totale, qui est la vie même, la nature même. Le but suprême de la « ronde bosse » est atteint : la statue de Lysippe est une œuvre essentiellement mouvante ; un volume qui se meut librement dans l'air. Étape définitive de la statuaire, par quoi celle-ci se trouvait désormais en possession des ultimes ressources qui lui avaient manqué jusque-là. Lysippe a donc été un puissant novateur, un génial semeur, et ce n'est pas pour la seule affaire des proportions qu'on pouvait l'opposer fièrement à ceux d'autrefois, les ***antiqui***, les ***veteres***, comme les désigne Pline pour ne nommer personne.

Bibliographie : Voir Amelung, *Sculpturen d. Vatican. M.*, I, p. 86, n° 67 ; Helbig, *Führer in Rom* (3e éd.), I, n° 23 ; Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 55 (notice de Collignon).



Planche LXXXVI. — Apoxyomène.

Rome, Vatican. (Cl. Alinari.)

LXXXVII

HERMÈS SE REPOSANT
(ŒUVRE PROBABLE DE LYSIPPE)

Statue découverte à Herculanum en 1758. — Musée de Naples. — Bronze, copie d'un original qui était lui-même en bronze. — Hauteur (sans le rocher, moderne), 1 m. 05. — Deuxième moitié du IVe siècle av. J.-C. (date de l'original).

D'UNE statue d'athlète, nous passons à une statue de dieu, et nous y trouvons appliqués les mêmes principes exactement. *Hermès,* au cours d'une mission, s'est arrêté un instant, il se repose. Son corps, un peu tassé sur lui-même et penché en avant, exprime bien le délassement et la détente. Mais nous devons comprendre également que l'agile Messager est toujours prêt. Aussi ses membres ne sont pas allongés pour un repos durable ; ce sont comme des ressorts qui ne sont qu'un peu relâchés, et qui restent à demi tendus. Seuls, peut-on dire, le bras gauche et la jambe droite se délassent ; mais considérons la jambe gauche et le bras droit : une simple pression du pied sur le sol et de la main sur le rocher suffira, dès le premier appel, à mettre debout le porteur des ordres divins. La mobilité est, ici, sous l'attitude immobile. Dans l'*Hermès* comme dans l'*Apoxyomène*, cette virtualité et cette imminence du mouvement donnent à la figure une sorte de vie double : car on la voit du même coup à l'instant présent et à l'instant qui va suivre. Qu'on peut mettre de vie dans l'immobilité !

Le caractère de réalisme n'est pas moins marqué : il l'est même plutôt davantage, puisqu'il s'agit d'un dieu, pour qui l'idéale beauté est un don naturel. Sans les ailettes attachées aux chevilles, sans le caducée qu'il tenait dans la main gauche, eût-on pu reconnaître et nommer le dieu? Car son visage a un air commun, quasi vulgaire ; c'est celui de quelque éphèbe se reposant dans la palestre après un temps d'exercice ; et on comprend qu'un archéologue autrefois ait voulu voir en la statue simplement le portrait d'un jeune homme, ayant usurpé les attributs d'Hermès. D'autre part, mettons en pensée la figure debout, dressons-la sur le sol : comme elle nous paraîtra longue, avec un torse relativement court, sur des jambes maigres et fines ! C'est le physique d'un vrai coureur, d'un champion de la course à pied, d'un vainqueur au stade, qui est attribué ici au Courrier céleste. Encore une fois, comparons les formes élancées de l'*Apoxyomène* avec celles de l'*Hermès* ; puis retournons-nous vers le *Doryphore*, pour bien saisir ce système de proportions absolument nouveau, suivant lequel, écrit Pline, Lysippe sut modifier les structures carrées d'autrefois (*nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando*).

BIBLIOGRAPHIE : Voir Ruesch, *Guida d. Museo di Napoli*, n° 841 ; Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 56 (notice de Collignon).



Planche LXXXVII. — Hermès se reposant.
Musée de Naples. *(Cl. Alinari.)*

LXXXVIII

HÉRACLÈS ÉPITRAPÉZIOS
(ŒUVRE DE LYSIPPE)

Statuette trouvée à Gabies. — Paris, Louvre. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur, 0 m. 35. — Vers 330 av. J.-C. (date de l'original).

Le labeur de Lysippe à qui on attribuait la paternité de 1 500 œuvres (cela est trop) et de qui on racontait que, s'acharnant sur la dernière, il en avait perdu le boire et le manger et qu'il était mort de faim (cela aussi est trop), ce labeur en tout cas a été prodigieux et vraiment herculéen. Serait-ce la raison pour quoi le grand ouvrier a porté un amour particulier au héros des grands travaux? Car il a aimé Héraclès, il en a créé le type statuaire, il l'a représenté debout et assis, au repos ou en action, il s'est complu à le faire démesuré et à le faire exigu, depuis une colossale statue pour la ville de Tarente jusqu'à une statuette de table, presque de poche, pour le conquérant Alexandre. L'*Héraclès* de Tarente avait des dimensions énormes et l'*Héraclès* d'Alexandre mesurait un pied seulement. Cette statuette, qu'on avait surnommée *Épitrapézios* parce qu'elle était posée chaque jour sur la table d'Alexandre, serait, après des pérégrinations sensationnelles, mais peu raisonnables, parvenue à Rome ; et là, du moins, deux poètes latins, Martial et Stace, l'ont décrite en mots précis.

Héraclès est arrivé au terme de ses travaux, il va goûter la récompense de sa vie d'épreuves et d'efforts ; il peut enfin se reposer. Il était figuré assis sur un rocher, et sa peau de lion ne lui était plus qu'une couverture ou un coussin propre à amortir la dureté du roc (*sedens porrecto saxa leone mitigat*). Sa vaillante massue aussi lui est inutile désormais, c'est pourquoi il la tenait à terre de la main gauche ; mais dans sa droite était une coupe de vin ou de nectar, et, le visage relevé, il regardait le ciel (*spectat resupino sidera vultu*). D'après ces indications, nous pouvons reconstituer avec exactitude sept ou huit statuettes, plus ou moins mutilées, qui sont des copies de l'œuvre originale. Dans toutes, heureusement, s'aperçoit encore ce qui faisait le mérite essentiel de l'*Épitrapézios*, à savoir la grandeur, indépendante des dimensions. Héraclès nous y apparaît avec tous les traits de son type, du type définitivement établi par Lysippe, avec une musculature formidable sans être excessive, avec les proportions surhumaines convenables au héros surhumain. Devenu dieu, entré dans un repos plein de sérénité, c'est toujours l'ouvrier des immenses travaux ; et sa grandeur se manifeste en raison inverse du peu de matière qui la contient : *exiguo magnus in aere deus* ; *fines inclusa per arctos maiestas* ; *parvusque videri sentirique ingens*.

Ces derniers mots (*parvus... ingens*) seraient applicables aussi à certaines œuvres d'un sculpteur italien de la Renaissance : Jacopo della Quercia. Il a modelé, pour le portail de San Petronio, à Bologne, des figurines nues qui, malgré leurs dimensions minuscules, évoquent les colossales figures de Michel-Ange. Mais le seul Lysippe et le même Lysippe fit à la fois l'*Épitrapézios*, qu'on pouvait lever d'une main, et l'*Héraclès* colossal qui, à Tarente, voisinait avec un autre colosse plus gigantesque, de Lysippe encore, un *Zeus* de quarante coudées, que le général romain, vainqueur et déménageur de la ville, jugea impossible d'emporter.

Bibliographie : Voir *Gazette archéologique*, X, 1885, pl. 2, 8, p. 29 (Ravaisson).



Planche LXXXVIII. — Héraclès Epitrapézios.
Paris. Musée du Louvre. *(Cl. Hachette.)*

LXXXIX

NYMPHE ET PAN

RELIEF VOTIF

Fragment de bas-relief découvert sur la pente Nord de l'Acropole, en contre-bas des Propylées, en 1835. — Athènes, Musée de l'Acropole. — Marbre. — Hauteur, 0 m. 62. — IVe siècle av. J.-C.

Les Nymphes dont l'imagination des Grecs avait peuplé la campagne et qui figuraient le charme des vallons, la grâce des fontaines, l'attrait des bois, étaient vraiment de jolies et séduisantes personnes. Sans aucun attribut qui décelât leur qualité, sans nulle majesté dans le port et l'attitude, ce n'étaient vraiment que des femmes, mais exquises. Sur les reliefs votifs où la sculpture les a représentées, on les voit d'ordinaire réunies à trois ensemble, marchant à la file et près de commencer ou déjà ayant commencé leur danse légère ; un demi-cercle de rochers s'étage autour d'elles, rappelant les grottes de la montagne où coule un filet d'eau et où le troupeau vient s'abriter du soleil brûlant. A une extrémité apparaît ordinairement la grosse tête cornue d'Achéloos, roi des fleuves et Génie des eaux courantes ; à l'autre, assis sur un escarpement, Pan, le dieu pastoral, ami et gardien des chèvres, le « bon Pan corne-bouc », joue tranquillement de la syrinx, et c'est le son de cette flûte qui a réveillé chez les Nymphes le désir de la danse. Voilà donc comment il faut se figurer entier et intact le bas-relief, dont nous n'avons plus ici qu'un morceau, ébréché de toutes parts. On doit regretter, naturellement, de ne le point posséder complet, en raison de la qualité de son exécution, qui le met au-dessus des autres reliefs analogues. Pourtant, consolons-nous de ses mutilations en pensant que, sans elles, nous n'aurions jamais sous les yeux qu'un sujet banal, connu à des dizaines d'exemplaires, tandis que, brisé comme il l'est, il se trouve présenter un sujet nouveau, tout différent du véritable ; et on peut bien jouir un instant, à la dérobée, de cette fantaisie inattendue, que le sculpteur antique ne pouvait prévoir. Nous allons décrire ce sujet nouveau.

La scène est limitée à deux personnages, *Pan* et la *Nymphe* ; et Pan qui, dans le sujet véritable, n'a qu'un rôle secondaire, se trouve maintenant passer au premier plan. Il est assis, le petit dieu capripède ; ce qu'on voit de lui surtout, ce sont ses jambes velues, que terminent des sabots secs et alertes : cela suffit ; on ne songe pas à sa syrinx disparue, et plutôt il rappelle, dans sa position haut perchée, le Sphinx redoutable sur la route de Thèbes ou bien c'est le gardien peut-être de quelque cachette. Mais devant lui, voici la tentatrice ; la Nymphe danse et elle semble danser pour lui, pour lui seul. Enveloppée dans sa fine draperie qui lui sert aussi de voile et lui entoure la tête comme d'un léger capuchon, son poing gauche posé sur la hanche d'où se répand jusqu'à terre un flot de plis ondoyants, son bras droit écartant un peu le tissu pour donner plus d'aisance aux mouvements de son corps, dressée sur la pointe des pieds, elle danse. Bien que son vêtement colle sur elle de la poitrine jusqu'aux genoux, tout en elle, dans ce vêtement même et dans sa pose et dans sa danse, n'est que grâce décente et chaste retenue. Mais... cette pudique personne, ne dira-t-on pas que, de son visage penché, elle sourit aux jambes du bouc? Ne croira-t-on pas voir couler ce sourire sur son corps entier ? Et dès lors, par ce reflet de sourire, le sens de la scène n'est-il point changé? Cette ample draperie enveloppante et quasi transparente n'est faite sans doute que pour piquer le désir ; ce lent mouvement de danse, accentué tout à coup par le geste de la main gauche sur la hanche, n'est sans doute que provocation ; il n'y a plus, en face des jambes du bouc, que savant manège de coquetterie ; il n'y a plus, en face du dieu gaillard et sensuel, qu'une femme qui étire son beau corps souriant, miroitant sous ses voiles...

Il demeure bien entendu que la scène véritable du relief, reconstituée au complet, était toute différente de celle que je viens de décrire, mais celle-ci s'impose à l'esprit si on prend tel qu'il est, comme un tout, ce débris mutilé. Elle n'est pas vraie, mais elle est plus attrayante que la vraie, et j'ai bonnement cédé à son attrait.

Bibliographie : Voir Casson, *Catal. Acropolis M.*, II, n° 1345 ; *Athen. Mitteil.*, XXXVII, 1912, pl. 14, p. 178 (M. Bieber).



PLANCHE LXXXIX. — NYMPHE ET PAN.

Athènes. Musée de l'Acropole (Cl. de l'École française d'Athènes).

VICTOIRE DE SAMOTHRACE

Statue découverte dans l'île de Samothrace en 1863. — Paris, Louvre. — Marbre. — Hauteur actuelle (sans la plinthe), environ 2 m. 40. — Vers 300 av. J.-C.

En l'année 306 avant Jésus-Christ, Démétrios, fils d'Antigone, remporta dans les eaux de Chypre, sur la flotte de Ptolémée une victoire éclatante, dont lui et son père avec lui tirèrent un juste orgueil. Le monnayage de Démétrios, qui vint ensuite, fut au type de la Victoire, c'est-à-dire que les monnaies portaient au revers une représentation allégorique de Niké, debout sur un avant de navire, sonnant la trompette de renommée. Or, ces reliefs minuscules ont la plus grande ressemblance avec la silhouette de la statue du Louvre, qui doit donc avoir été leur prototype. La statue, elle aussi, apparaît sur un piédestal en forme d'une proue de navire très exactement détaillée, ayant galeries extérieures, éperon d'en bas, éperon d'en haut avec le grand *stolos* recourbé ; elle aussi, elle élevait de la main droite la longue trompette sonnant le triomphe et de l'autre main tenait la *stylis*, attribut en forme de croix emprunté à un détail de construction des navires grecs. Figure de proue, debout sur la proue, elle semble incarner l'âme du vaisseau qui la porte et de la flotte entière qui la suit ; elle rassemble en elle les fiertés de tous et répand sur la mer entière les sonneries de victoire. Le monument avait été consacré à Samothrace, dans le téménos des dieux Cabires ; et le choix d'un tel endroit s'explique probablement par la dévotion que les princes macédoniens en général vouèrent à ces dieux.

Niké est vêtue du chiton et de l'himation. Le chiton ample, avec long repli, est fixé par une agrafe sur la seule épaule gauche ; l'épaule droite reste découverte. Une ceinture, en forme d'une corde assez grosse, le serre immédiatement sous les seins. L'himation, qu'aucune des deux mains, occupées autrement, ne pouvait tenir, est passé sous la ceinture du chiton, qui l'assujettit contre le flanc droit, et de là, livré à lui-même, il va où il peut, où le vent le pousse : une partie couvre la cuisse et le genou droits et s'accumule entre les deux jambes ; le reste coule en arrière, et l'extrémité se redresse et se renfle, pareille à une large poche gonflée, à une voile de bateau que creuse le vent. Car le vent, ici, est l'élément maître ; on croit le voir et l'entendre. Le motif de la statue pourrait être, au point de vue technique, brièvement défini ainsi : une figure, vêtue de longues draperies, marchant vent debout. C'est le vent qui plaque et colle le chiton sur le ventre, faisant transparaître tout le modelé des chairs, malgré la double épaisseur du tissu à cette place ; ailleurs, il accumule des plis menus qui tournoient et se heurtent comme le remous près de la rive ; ou bien ce sont de grands plis en volutes, semblables aux vagues qui déferlent ; et d'autres parties, volantes et claquantes, rappellent la voile dans la mâture. Puis, comme au vent de mer s'associe naturellement l'idée de l'eau marine sur laquelle court le vent, comme d'ailleurs le monument était celui d'une victoire navale et qu'ainsi le souvenir de la mer s'imposait, l'artiste demanda encore à sa draperie de rendre sensible aux yeux ce souvenir, et, tout le long de la jambe gauche, on croirait voir, dans les petits plis foisonnants, descendre des ruisselets d'eau fluide.

Tous ces détails sont d'une exécution admirable ; le marbre a été travaillé, assoupli, animé avec une maîtrise supérieure. Mais considérons d'abord combien le motif choisi était lui-même simple et dépourvu d'invention. Nous n'avons pas ici le vol magnifique, et tellement hardi, de la *Victoire d'Olympie* (voir notice de la pl. LXIV) : malgré ses ailes frémissantes, la *Victoire de Samothrace* ne vole point, elle marche, elle a sous ses pieds un solide plancher. Les grandes difficultés si brillamment surmontées par Paionios n'existent donc pas ; tout l'intérêt et la nouveauté de l'œuvre résident dans la draperie, dans l'accommodation de cette draperie à l'esprit du sujet. Je viens de dire l'habileté suprême qu'y a déployée l'auteur, la sûreté et la souplesse de son ciseau, tour à tour superbe de témérité avec ce morceau de bravoure qu'est le pan de l'himation gonflé comme une voile, et aussitôt après prodiguant les plus subtiles délicatesses pour le rendu d'un fin tissu coulant comme l'eau. Mais justement il y a là, peut-être, déjà trop de raffinement et de recherche, un commencement d'artifice et de virtuosité.

Bibliographie : Voir Conze-Hauser-Benndorf, *Neue Untersuchungen auf Samothrake*, pl. 60-64, p. 55 (texte de Benndorf) ; *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, I, p. 89 (S. Reinach).



PLANCHE XC. — VICTOIRE DE SAMOTHRACE.
Paris. Musée du Louvre. *(Cl. Hachette.)*

APHRODITE ANADYOMÈNE

Statuette trouvée à Benghazi (Cyrénaïque) en 1902. — New York, collection privée. — Marbre. — Hauteur. 0 m. 32. — Époque hellénistique.

A Cnide, *Aphrodite nue* entrant au bain, statue de Praxitèle, inspirée, disait-on, par Phryné ; en face, dans l'île de Cos, *Aphrodite nue* sortant de la mer, tableau d'Apelle, inspiré, racontait-on, par Pankaspé, à moins que ce ne fût, corrigeait-on, par Phryné encore. Entre ces deux Aphrodites, l'une de marbre, l autre de couleurs sur bois, se partageait l'admiration de l'Antiquité, ou plutôt vers l'une et l'autre, également admirées, montait un flot incessant d'éloges, de petits vers laudatifs, d'anecdotes propres à aviver la curiosité. L'œuvre de Praxitèle nous est bien connue (voir notice de la pl. LXXX), puisqu'on en possède, plus ou moins bonnes, de véritables copies. Il n'en est pas ainsi pour la peinture d'Apelle, dont il n'y a pas de copies ; mais le type créé par lui, le beau geste des deux mains levées et tordant la chevelure dénouée, ce type d'Anadyomène fixé du premier coup avec une incomparable maîtrise provoqua dans l'art une foule de libres imitations en tout genre, depuis les statues de marbre jusqu'aux statuettes d'argile. Seulement, nous n'avons pas et peut-être n'aurons-nous jamais une vue exacte et complète du chef-d'œuvre original. Même, il y a toujours incertitude pour décider si Apelle avait présenté l'Anadyomène déjà sortie de l'eau et tordant ses cheveux sur le rivage, comme par exemple la *Vénus marine* de Chassériau, ou bien étant encore dans l'eau plus ou moins et n'ayant pas fini d'émerger. La statuette de Benghazi, malgré les espérances qu'on pourrait d'abord en concevoir, n'apporte à cette obscurité aucun éclaircissement.

Ce petit marbre séduit vivement par son état d'exceptionnelle conservation : une tête antique qui a son nez ! de longues boucles de cheveux non adhérentes qui continuent sans dommage jusqu'au bout ! et les mains qui les pressent ayant gardé leurs dix doigts sans une blessure, sans une épaufrure ! C'est une surprise et un charme. Si telles parties du visage et des bras ont eu leur épiderme un peu rongé et altéré par l'humidité, cela ne compte guère dans l'effet d'ensemble. Le dessin de ce corps inaltéré est, d'ailleurs, banal et dénué d'accent ; tout l'intérêt tient au geste gracieux des deux bras balancés et des mains serrées sur les cheveux : souvenir de la création d'Apelle, que décrivent pour l'essentiel ces vers d'Ovide :

Sic madidos siccat digitis Venus uda capillos,
Et modo maternis tecta videtur aquis.

Mais il y a autre chose dans le marbre de Benghazi. Les deux cuisses sont sectionnées net ; et il ne faut point penser à une figure en deux morceaux, qui auraient été rajustés l'un sur l'autre : telle que nous l'avons sous les yeux, l'œuvre sculptée est certainement complète. Cette section à mi-corps montre l'*Anadyomène* hors de l'eau à moitié. Il est possible, nous l'avons dit, qu'Apelle l'avait montrée debout sur le rivage ; mais, en tout cas, notre sculpteur inconnu la concevait ayant les jambes encore dans l'eau. D'autre part, on ne saurait imaginer la statuette posée bonnement sur un socle, tel un cul-de-jatte. Du moment qu'elle n'est qu'à demi émergée, il lui faut sous elle de l'eau ou un semblant d'eau. Et voici à quoi on peut penser. Elle aurait été mise debout à un endroit déterminé d'un plateau peint (en marbre ou en bois) posé à plat, qui représentait la mer, ondulée de « l'innombrable sourire ». Les cuisses sectionnées auraient été prolongées en peinture, perpendiculairement, sous l'eau remuée, par la ligne tremblotante des jambes. La demi-statuette, ayant été fixée à un endroit réservé de la surface marine par une colle tenace et sans épaisseur, se serait continuée grâce à un effet de perspective ; et l'ensemble de l'œuvre aurait été composé, en somme, de deux éléments, dus sans doute à la collaboration de deux artistes différents : un tableau peint, posé à plat, représentant la mer ; et une demi-statuette en ronde bosse représentant l'*Anadyomène* émergée à moitié de l'onde maternelle. Cette fantaisie, en la supposant réalisée, n'aurait eu, bien entendu, qu'un rapport éloigné avec le tableau d'Apelle.

N. B. — On croirait que la statuette de Benghazi porte au poignet gauche un bracelet. Il ne faut pas accuser Aphrodite d'une coquetterie trop précoce. Le « bijou » n'en est pas un ; ce n'est que l'attache d'un sceau de garantie, jadis apposé pour l'observance de la loi italienne sur les antiquités.

Bibliographie : Voir *Monuments Piot*, XIII, 1906, pl. 10, p. 117 (Perrot).




PLANCHE XCI. — APHRODITE ANADYOMÈNE.
New-York. Collection privée. *(En 1923, chez Mme Papham.)*

XCII

VÉNUS ACCROUPIE

Statue découverte à Sainte-Colombe (Rhône), près Vienne, en 1828. — Paris, Louvre. — Marbre, copie libre d'un original qui était lui-même en marbre. — Hauteur (sans la plinthe), 0 m. 96. — IIIe siècle av. J.-C. (date de l'original).

La nudité d'Aphrodite était chose bien tentante, depuis qu'Apelle et Praxitèle l'avaient montrée si belle. Seul peut-être le mâle Lysippe résista à la tentation. Mais combien d'autres se plurent à modeler, soit une Vénus avant le bain ou l'Anadyomène tordant ses cheveux ! Ainsi fut créé, un jour, le bronze qui présentait une Aphrodite vive et accorte, très occupée à cacher ce qui doit se cacher, semblant craindre beaucoup d'être vue, mais en même temps s'y résigner et même n'en être pas fâchée ; bronze fort admiré de l'Antiquité, maintes fois copié, et qui, dans l'une de ces copies en marbre (la *Vénus de Médicis*), a été aussi fort admiré des siècles récents. Vint ensuite l'idée du sculpteur Doidalsès, de montrer bonnement, sans vergogne ni façon, Aphrodite se baignant, se lavant : *Venerem lavantem sese* (Pline).

Certains dessins de vases du Ve siècle font voir, dans des scènes de gynécée, des femmes nues, accroupies, ruisselantes sous l'eau qu'on leur verse à pleine hydrie. Le motif n'était donc pas nouveau ; nouvelle en était l'application à la déesse elle-même. La figure ainsi présentée eut un grand succès, qu'attestent les nombreuses copies retrouvées. Mais il y a entre celles-ci de notables différences, et on ne peut guère restituer avec certitude les lignes exactes de l'original. Il n'est pas sûr que le petit Amour, qu'on y trouve assez souvent groupé avec Aphrodite, soit de l'invention de Doidalsès ; et, pour en contester l'existence, peut-être tirerait-on argument de la définition simple de Pline : *lavantem sese*. Puis, la position des jambes varie et aussi le mouvement des bras, et aussi l'attitude tordue et fléchie du corps. Par exemple, sans sortir du Louvre, comparons trois seulement des copies que possède le musée. L'une semble une Nymphe de Trianon ; fine et jolie, elle attend avec une grâce charmante l'eau qui va se déverser sur elle. La seconde, une statuette trouvée aux environs de Beyrouth, Phénicienne dont les formes allongées et pleines font souvenir de l'étrange *Esther* de Chassériau, n'a rien dans ses lignes qui lui soit commun avec la précédente, sinon qu'elle aussi attend l'arrosement. Et combien plus différente encore, la troisième, qui est la statue de Sainte-Colombe. Jadis groupée avec un Amouret, dont il n'y a nulle trace dans les deux premières, elle en est à une nouvelle phase du bain : après les lotions d'eau venaient les frictions d'huile parfumée ; le petit Amour, debout près d'elle, lui frottait le dos avec sa main gauche posée à plat, et il va de soi que de cette présence résultaient quelques changements.

Plus ou moins éloignée de la création de Doidalsès, l'*Aphrodite* de Sainte-Colombe reste en tout cas la plus belle des Vénus accroupies. Gravement mutilée, puisqu'il lui manque, pour ne dire que le principal, la tête et les deux bras, et puisque l'Amour, son petit servant, a disparu presque en entier, je ne suis cependant pas certain que ces mutilations lui aient porté un sérieux dommage pour l'effet plastique. Car, ainsi, rien ne distrait notre vue de ce qui est la chose essentielle, à savoir l'accroupissement ; la figure semble plus repliée et plus ramassée sur elle-même. Une telle pose exclut toute majesté divine, toute dignité surhumaine ; nous n'avons plus ici qu'une femme, une femme réelle, j'oserai dire une femme dans le *tub*. Et comme le modèle humain a été bien choisi, en vue de certains effets qui devaient naître de l'attitude adoptée ! Cette chair déshabillée offre un type de maturité rayonnante ; elle est vivante et pleine, chaude d'un magnifique été : voyez les plis gras que le torse penché creuse sur le flanc droit et le haut du ventre, puis les lourds renflements élastiques au revers de la cuisse gauche, et les rondeurs de la cuisse droite allongée, et la résistance gonflée du sein droit sous la pression du bras. Chair savoureuse, voluptueuse, qu'on sent chatouilleuse et en laquelle la petite main d'Amour doit faire passer d'heureux frissons. Tout de même, malgré le *putto* ailé, cette opulente beauté n'est plus beauté divine. De quel œil l'auraient considérée les Aphrodites sévères du Ve siècle et la *Vénus de Milo* et la *Cnidienne* ! Pour celles-là, leur chair était immortelle et sans âge ; ici, il faut bien penser à l'âge. Nous voyons une chair qui a mûri, qui a un passé, et qui, mûrissant encore à l'avenir, se fanera : nous sommes descendus de l'Olympe en pleine humanité, en pleine réalité.

Bibliographie : Voir Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 53 (notice de Martha).



PLANCHE XCII. — VÉNUS ACCROUPIE.

Paris. Musée du Louvre. (*Cl. Hachette.*)

XCIII

OFFICIANTE

Statue découverte à Porto d'Anzio en 1878. — Rome, Museo Nazionale. — Marbre. — Hauteur (sans la plinthe). 1 m. 70. IIIe siècle av. J.-C.

Cette figure singulière ne peut être déterminée que par ce qu'elle porte sur son bras gauche. C'est un plateau, en partie brisé aujourd'hui, où étaient posés les divers objets suivants, dont on a pu faire, d'après les fragments qui subsistent, la reconnaissance précise : un petit brûle-parfums, une couronne de laurier, un rameau de laurier encore, une bandelette roulée. Ces objets, avec d'autres qui ont disparu, étaient destinés à une cérémonie sacrée, aux préliminaires d'un sacrifice peut-être. Celle qui les apporte peut donc être appelée une officiante, au sens large du mot, soit qu'elle doive effectuer elle-même la cérémonie ou seulement y remplir un office secondaire. Elle marche vers la gauche, les yeux fixés sur le précieux plateau, duquel elle approchait aussi la main droite, sans doute en touchant quelque objet. Son vêtement est composé du chiton et de l'himation. Le chiton, très ample, traînerait longuement sur le sol, si une ceinture à la taille n'avait permis de le raccourcir en le tirant de bas en haut et en étalant sur le ventre un large colpos. Une seconde ceinture, que l'on voit, est passée sur la poitrine. Le tissu était fixé par une agrafe sur chaque épaule, mais à droite il a glissé, il est tombé jusqu'au milieu du bras, découvrant en plein toute l'épaule et un grand espace de la poitrine, où on s'étonne de ne constater pas le moindre renflement. Quoique raccourci comme nous l'avons dit, le chiton descendrait encore jusqu'à terre, mais il est fortement relevé à gauche, pour ne point entraver la marche ; et les pieds nus se découvrent avec leurs fines sandales. L'himation est posé sur l'épaule gauche et laisse pendre de là un pan vertical, tandis que l'autre partie traverse obliquement le dos et s'étend sur le flanc droit, après avoir fait un gros rouleau qui contourne horizontalement la taille jusque sur le côté gauche, où la forte pression du bras l'arrête et maintient le tout en place.

Il n'existe peut-être pas d'autre statue antique comparable à celle-ci, pour la succession des motifs de surprise. Voici la chevelure, une chevelure de femme : au lieu que les cheveux soient peignés en arrière, ils sont tous ramenés en avant et leurs boucles s'enroulent et font chignon juste au-dessus du front. Voici le cou, un cou gras où se dessinent, dans la chair souple, les plis renflés du « collier de Vénus » : au-dessus de ce cou vraiment féminin, un visage d'éphèbe. Voici le corps, qui est d'une femme puissante, solidement bâtie et dans son entier développement, jambes fortes, hanches larges, épaule pleine et dodue : avec cela, pas de gorge, du tout. Ces contradictions se suivant finiraient par donner à la figure un air équivoque; on penserait à un garçon habillé en fille. De fait, on y a pensé ; on l'a dit et on l'a écrit ; certaines opinions qui ne s'accordaient pas, concernant le sexe véritable, eussent pu se résumer dans un article au titre dansant : *Giovinetta-giovanotto,... Fanciulla-fanciullo...* Cette danse légère paraît s'être arrêtée ; on ne conteste plus que l'*Officiante* ne soit femme, sous ses vêtements de femme.

Maintenant, il faut revenir à ces vêtements, qui ont quelque chose de nouveau ; non pas dans leur arrangement et leur disposition générale, en quoi tout est normal. Mais on doit considérer leur étoffe même et le parti que l'artiste a tiré d'eux. Le chiton est buriné de fines rayures, lesquelles se retrouvent pareilles dans la partie qui plaque sur la jambe droite et dans celle qui retombe verticalement devant la jambe gauche et dans celle qui se creuse en trous pleins d'ombre entre les deux jambes : cela donne au tissu un aspect consistant et solide. Puis, quel naturel et quelle franchise dans cette moitié de gauche relevée, pour dégager le pied, comme un bas de robe d'aujourd'hui ! L'himation, d'autre part, soit qu'on regarde le bourrelet autour de la taille ou les plis en écharpe sur le flanc droit, est traité avec une surprenante vigueur, dans un élan de force. Les deux vêtements ensemble sont d'une facture qui les met au premier plan de l'œuvre ; et la belle épaule nue, le beau visage incliné semblent, par leur modelé doux et tendre, destinés à mettre mieux en valeur l'originalité rude et savante de cette draperie qui fait, à elle seule, quasi le tout de la statue.

Bibliographie : Voir Helbig, *Führer in Rom* (3e éd.), II, n° 1352 ; Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, pl. 583-584 (notice d'Amelung) ; *Münchner Jahrbuch*, 1907, II, p. 1 (Furtwængler).



Planche XCIII. — Officianti.

Roma, Museo Nazionale (Cl. Anderson).

XCIV

MÉNÉLAS ET PATROCLE

Groupe reconstitué à l'Albertinum de Dresde par le rapprochement de moulages partiels pris sur diverses copies. — Toutes ces copies en marbre, mais l'original devait être en bronze. — Dimensions plus grandes que nature. — Vers 300 av. J.-C. (date de l'original).

L'UN des plus touchants parmi les épisodes guerriers de l'*Iliade* est la mort du jeune et beau Patrocle, tendre ami du farouche Achille ; c'est aussi l'un des plus développés, des plus riches en péripéties. Patrocle, revêtu de l'armure d'Achille, est entré dans le combat et il y fait fureur, jusqu'à ce qu'une intervention traîtresse d'Apollon lui brise ses forces et le désarme ; alors, le Troyen Euphorbos lui enfonce le fer entre les épaules, puis Hector lui perce le flanc ; et, après ce triple assaut et ces deux blessures, il meurt, non sans avoir assigné à Hector un prochain rendez-vous dans l'au-delà. Ménélas accourt aussitôt pour protéger le cadavre dépouillé, afin de lui assurer dans le camp grec les honneurs funèbres et d'empêcher que les Troyens ne l'emportent et ne le donnent aux chiens. Autour du mort se livre un combat féroce ; il dure, acharné, jusqu'au soir, et c'est Ménélas qui met le plus de ténacité à ne pas abandonner le corps, tant qu'enfin, aidé de Mérionès, il réussit à l'enlever, en allant pas à pas, toujours suivi par la meute des Troyens, mais couvert efficacement par la solide arrière-garde des deux Ajax. Le chant XVII de l'*Iliade* est consacré tout entier au récit de cette lutte, et on lui a justement donné pour titre : la *Bravoure de Ménélas*.

Un sculpteur inconnu du IIIe siècle s'en est inspiré ; il en a, d'une vue sûre, pénétré le sentiment profond, et il a transposé plastiquement la « bravoure de Ménélas » en une figuration admirable. Le héros est à peine vêtu ; il porte une légère chlamyde, agrafée seulement sur l'épaule gauche et serrée à la taille par une ceinture. Un baudrier, passant sur l'épaule droite, traverse obliquement le dos et la poitrine pour soutenir contre le flanc gauche le fourreau du glaive. La tête, aux épais cheveux bouclés, est coiffée d'un casque à haut cimier. La barbe drue de Ménélas indique l'âge mûr, et ses muscles puissants, bien détachés, disent sa force supérieure. Il a pris dans ses bras le cadavre, il est prêt à l'emporter ; cependant il ne quitte pas des yeux l'ennemi, et on sent qu'il va peut-être remettre à terre son fardeau et tirer le glaive, en cas d'une menace trop proche. A ce corps plein de vie, inébranlable, s'oppose le corps inerte de Patrocle, d'où la vie a fui, qui pend comme un linge, tête renversée, main molle dans la poussière : belle plante, riche de sève, que la mort a fauchée. Abandonnée et ballottante, la tête paraît encore plus morte, si on la compare à la tête menaçante, fièrement casquée, qui se dresse au-dessus ; les pauvres jambes, à jamais détendues, le paraissent davantage encore, à côté des jambes musclées que parcourt le réseau en saillie des veines. Le contraste est ordonné avec un art souverain, et assure à ce groupe une irréprochable unité.

Une autre scène de mort, également tirée des légendes épiques, est d'une âme différente. Au Musée du Louvre, un dessin de vase du Ve siècle, imitation probable d'une grande peinture murale, montre la déesse Éôs (l'Aurore) relevant sur le champ de bataille le cadavre de son fils Memnon, qu'Achille a tué et dépouillé : la mère a pris dans ses bras et tire sur ses genoux ce grand corps nu, déjà rigide, sur qui son visage penché semble répandre un infini de douleur et de tendresse. Cette *Pietà* païenne est d'une grandeur et d'une émotion tragique. Ici, le sentiment n'est pas le même. Ni l'affliction ni l'affection n'apparaissent au premier plan, mais plutôt la solidarité entre guerriers, qui leur commande, face à l'ennemi, de se porter aide jusque dans la mort. Ménélas semble un camarade plus âgé, qui s'est élancé au secours de son jeune compagnon. On est encore en pleine action, le salut du cadavre n'est pas assuré. Et c'est lui, Patrocle, par le charme de ses vingt ans, par la grâce délicate de son corps que n'ont pas atteint jusqu'à présent la raideur et le froid, c'est lui qui introduit un élément d'émotion et de commisération. Notre pitié, tout à l'heure, allait à Éôs, la mère affligée, non pas au cadavre de Memnon ; maintenant elle va à Patrocle, à la fraîche fleur qui vient d'être coupée.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Amelung, *Führer in Florenz*, n° 5 ; Amelung, *Sculpturen d. Vatican. M.*, II, p. 506, n° 311 ; Helbig, *Führer in Rom* (3e éd.), I, n° 236 ; Furtwængler et Urlichs, *Denkmæler griech. und ræm. Skulptur* (3e éd.), pl. 41, n° 134 (notice d'Urlichs).



PLANCHE XCIV. — MÉNÉLAS ET PATROCLE.
Dresde. Albertinum (*Cl. Tamme.*)

XCV

MARSYAS SUPPLICIÉ

Fragment de statue trouvé à Rome en 1845. — Musée de Berlin. — Marbre, copie d'un original probablement en bronze. — Hauteur, 0 m. 88. — Vers 300 av. J.-C. (date de l'original).

On sait l'histoire de Marsyas, le gaillard Silène; elle fait comme les trois parties d'une action dramatique. La déesse Athéna vient d'inventer la double flûte ; elle s'en dégoûte, la trouvant déplaisante, et la jette à terre avec mépris. Le Silène, transporté d'envie, s'empare de l'instrument, malgré la défense de la déesse, et le fait sien. C'est là le premier acte, où Myron, au Ve siècle, a trouvé le sujet d'un groupe fameux (voir notice de la pl. XXXVII). — De plus en plus, Marsyas s'enchante des deux roseaux percés de trous ; les sons de sa musique le grisent, il se laisse égarer par l'orgueil, il veut être celui

Dont la flûte hardie a confondu la lyre ;

il brave Apollon et le défie. Les voici tous deux en lutte : le dieu assis, drapé de la longue robe, sa grande cithare dressée à gauche, l'air calme, majestueux, impassible ; devant lui, le Silène debout, nu, soufflant éperdument dans les tuyaux que parcourent ses doigts. Entre les concurrents, un Scythe, le couteau à la main, est la claire indication de la sentence que vont prononcer les Muses, témoins et juges du concours. C'est là le deuxième acte, qui inspira Praxitèle, au IVe siècle, pour ses reliefs de Mantinée. — Et voici le dénouement, tel qu'un sculpteur l'exposait, dans un groupe de trois figures, au commencement du IIIe siècle. Le jugement a été rendu, l'impitoyable punition se prépare. Les trois acteurs de la scène précédente sont toujours là : Apollon, assis, jouit silencieusement de son triomphe ; l'exécuteur Scythe, accroupi, aiguise sur une pierre son couteau ; Marsyas, pendu par les poignets à un arbre, va être écorché vif. De ces trois statues, on possède des copies, mais celles du *Marsyas* sont de beaucoup les plus nombreuses ; probablement, on en avait fait plusieurs reproductions isolées, à cause de son particulier intérêt de nouveauté.

Nouvelle, en effet, était la vue de ce corps humain présenté ainsi. Ni la palestre, ni le stade ou l'hippodrome, ni la vie quotidienne, ni le champ de bataille n'en offraient de pareille ; c'étaient une imagination dans le jardin des supplices. Le supplice n'a d'ailleurs pas commencé ; pour un moment encore, Marsyas conserve sa chair intacte et fraîche, pleine de santé, pleine de vigueur. Mais, suspendu par les poignets et allongé de haut en bas par son poids même, il offre un étirement des membres et surtout du torse qui fait de lui, au point de vue plastique, une figure absolument neuve. Entre les diverses copies, j'ai donné la préférence à celle du musée de Berlin, réduite au torse, parce que l'exécution en est excellente. D'autres ont conservé la tête : cette tête hirsute, grimaçante, semblable un peu, à celle de certains Centaures de l'époque hellénistique n'offre pas un intérêt majeur. D'autres nous rendent un peu plus des jambes et des bras, agrémentés d'une forte végétation pileuse : ces membres durs et secs de demi-fauve sont bien connus depuis Myron, et l'on peut humer ailleurs ce fumet sauvage. Mais le torse distendu par le poids des jambes et par l'étirement des bras, avec les côtes qui font saillie, avec la cage thoracique qui se dessine comme en relief, avec le ventre aplati et rentré, avec le réseau des grosses veines sur le bassin et le haut des cuisses, ce torse aminci, creusé, presque vidé, est chose unique dans l'art grec et cause une impression saisissante. Il évoque en nous certaines images violentes et réalistes du Crucifié, tandis que la tête, si elle existait, ramènerait notre pensée à l'époque païenne.

On s'est quelquefois avisé de comparer et rapprocher, pour le rendu des muscles, la statue de *Marsyas supplicié* et l'œuvre signée d'Agasias, « *Gladiateur Borghèse* », au Louvre. Cette comparaison n'est pas justifiée, et elle est désobligeante pour le *Marsyas*, qui est une œuvre très étudiée, certes, mais saine et franche, savante sans étalage de savoir. L'habile statuaire Agasias a voulu un jour devenir professeur et faire, avec son *Combattant*, une démonstration anatomique. L'auteur du *Marsyas pendu* est resté simplement ce qu'il était : un artiste, et il a fait simplement ce qu'il avait à faire : un pendu.

Bibliographie : Voir *Beschreibung d. antiken Skulpt. zu Berlin*, n° 213 ; Amelung, *Führer in Florenz*, n° 86.



PLANCHE XCV. — MARSYAS SUPPLICIÉ.
Musée de Berlin. (*Cl. d'après moulage, à Lyon.*)

GAULOIS BLESSÉ A MORT

" GLADIATEUR MOURANT "

Statue de provenance inconnue. — Rome, Capitole. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Longueur (avec la plinthe), 1 m. 88. — Deuxième moitié du IIIe siècle av. J.-C. (date de l'original).

DURANT une bonne partie du IIIe siècle avant Jésus-Christ, des bandes gauloises, qui étaient braves, hardies et pillardes, traversèrent en tout sens la Macédoine et la Grèce du Nord ; d'autres se répandirent en certaines régions de l'Asie Mineure. Elles se heurtèrent enfin à la ferme volonté et à la solide armée du chef de Pergame, Attale, qui sut les assagir. Les victoires d'Attale eurent grand retentissement, et, comme bien on pense, le vainqueur fut le premier à les faire sonner. Parmi les monuments dont il embellit Pergame, il y avait des statues et groupes de bronze relatifs aux Gaulois. Certains de ces bronzes « galatiques » ont été heureusement conservés, dans des copies de marbre, entre lesquelles une statue de *Blessé*, tombé à terre ; on ne peut pas n'y pas reconnaître dès l'abord un Gaulois, mais on prétendait jadis voir en ce Gaulois un gladiateur : ce qui avait pour conséquence de transporter la scène d'un champ de bataille en Asie au milieu d'un cirque à Rome.

Le Gaulois est entièrement nu, avec un *torques* autour du cou : nudité non pas héroïque et conventionnelle, mais véridique et réelle, puisque ces hommes quelquefois raconte Diodore, étalaient leur mépris des blessures et de la mort en marchant nus au combat. Celui-là, percé au flanc, a laissé tomber son grand bouclier ovale, qu'il avait au bras gauche, laissé tomber aussi sa longue trompe de guerre, qu'il levait de la main droite. Les jambes étendues sur ce bouclier, le torse à demi relevé, s'appuyant d'une main au sol et pressant l'autre contre sa cuisse, il regarde couler son sang et sa vie. Ce grand corps de Barbare blond se termine par une tête où nous voyons, marqués avec précision, les traits caractéristiques de la peuplade : moustache laissée seule au milieu du visage rasé ; cheveux dressés en mèches dures, pareilles à celles des Satyres et des Pans. Ces traits se retrouvent les mêmes dans toutes les têtes de Gaulois que nous possédons, particulièrement dans la farouche tête, admirable, du musée du Caire. Or, nous lisons dans Diodore (V, 28) que, parfois, la chevelure des Gaulois ressemble, pour l'épaisseur, à une crinière de cheval ; que les uns rasent leur barbe, que d'autres la portent assez courte, que les nobles seuls conservent la moustache, en se rasant joues et menton, mais qu'ils la laissent pousser, de manière qu'elle couvre leur bouche ; aussi arrive-t-il qu'en mangeant, les aliments s'y embarrassent, et qu'en buvant, la boisson y passe comme à travers un tamis. Dans nulle tête de Gaulois, il n'y a, même atténuées, de telles notes de sauvagerie : crinière chevaline et moustache en broussaille. Comment les artistes, qui avaient à représenter des vaincus et à exprimer leur défaite aux yeux de leurs propres vainqueurs, n'ont-ils pas été inclinés à les montrer plus effrayants, plus Barbares, plus vraiment Gaulois? Voici, je crois, une réponse.

L'évident succès des Gaulois dans l'art grec, au IIIe siècle, ne fut pas dû à la seule curiosité qu'inspirait la nouveauté de leur type physique. Car les Grecs étaient depuis longtemps familiers avec des types exotiques autrement caractérisés. Le commerce des esclaves leur avait fait connaître les plus variés échantillons d'humanité. Si les sculpteurs ne tirèrent point parti de ces modèles abondants et divers, c'est que les esclaves n'étaient pas des hommes, et n'intéressaient pas un art qui n'avait d'autre souci que l'homme, l'homme libre, l'homme-né ; un art tellement « anthropocentrique », disons mieux : « *andro*-centrique ». Mais les Gaulois, eux, n'étaient pas du bois dont on fait les esclaves. Ces Barbares-là non seulement savaient se battre ; vaincus, ils ne se laissaient pas ramasser prisonniers et traiter comme bêtes d'un troupeau : ils se tuaient plutôt. Justement une sculpture « galatique », de nous connue, représente un Galate qui vient d'égorger sa femme, la soutient encore par un bras morte et affaissée et s'égorge lui-même en jetant à l'ennemi un regard d'indomptable et féroce fierté. Donc, c'était des Barbares, mais des hommes, et bien dignes d'intéresser l'art, qui, en effet, dès qu'il aborda ces modèles nouveaux, leur montra une sorte de considération. C'est pourquoi, sans doute, tout en observant les principales particularités ethniques, et en donnant à celles-ci le plus savoureux accent, il se garda d'y insister, d'en faire un sujet d'étonnement, et plutôt les adoucit, les ennoblit.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Helbig, *Führer in Rom* (3e éd.) I, n° 884 ; von Bienkowski, *Darstellungen der Gallier in d. hellenist. Kunst*, p. 1.



Planche XCVI. — Gaulois blessé a mort.
Rome. Capitole. *(Cl. Anderson.)*

XCVII

SATYREAU FLÛTEUR

Statue de provenance inconnue. — Paris, Louvre. — Marbre. — Hauteur (sans la plinthe), 1 m. 26. — IIIe siècle av. J.-C.

Entre le *Satyre au repos* de Praxitèle et ce *Satyreau flûteur*, une génération au moins a passé. L'esprit grec s'est tourné peu à peu vers des formes nouvelles d'art et de littérature. Les satyreaux entre les mains des sculpteurs, les amoureaux sous les doigts des coroplastes populaires, les pastoureaux dans l'imagination des poètes se sont multipliés, les uns aidant les autres, et nous montrent une petite population nouvelle. La poésie bucolique est née, elle a plu et son succès sera durable. A l'appel de ses flûtes l'art répondit, en apportant des figurations de la campagne et de la vie rustique. C'était la descendance du *Satyre au repos*, du beau Satyre praxitélien, nonchalamment accoudé, tenant distraitement son chalumeau, ne faisant rien, ne songeant à rien, qui semble avoir commandé autour de lui la paix et le silence. Les Satyreaux du IIIe siècle, plus jeunes d'abord, ont quelque chose de plus vif et plus remuant.

La statue du Louvre montre un garçonnet qui a rencontré, lui aussi, un cippe et s'y appuie, mais légèrement, sans s'abandonner. Une peau de petite panthère, fixée sur l'épaule droite comme une chlamyde, dégage gracieusement l'épaule gauche, couvre un peu la poitrine et retombe en masquant presque entièrement le cippe. La tête est couronnée de boucles de cheveux assez courtes et agitées, d'un certain désordre, des cheveux de gamin, que ceint un étroit cercle, presque invisible. Les oreilles pointent droit et raide, très effilées. Sur le haut du front bossué, deux protubérances minuscules, grosses comme un pois qui ne serait pas gros, annoncent la naissance des cornes. Ces oreilles, cette promesse de cornes, puis au bas du dos une touffe de poils qui se retrousse en façon de virgule renversée, ce sont les seuls traits qui rappellent, sans rien de brutal et de choquant, la nature bestiale. Tout le reste est d'un garçon joli, fin, qui s'est arrêté un instant et accoudé, a croisé franchement ses jambes l'une par-dessus l'autre, et qui, penchant son visage mutin sur le roseau, ajustant aux trous ses doigts (flûte et doigts restaurés, mais la restauration ne prête pas à critique), va joyeusement faire retentir les échos de la campagne ; et peut-être il verra venir à lui, attiré par les sons enchanteurs, quelque Satyre du voisinage, comme par exemple ce *Satyreau* du musée de Madrid qui a attrapé un chevreau à la course et le rapporte allègrement sur ses épaules, en jouant avec lui. Comme ces deux statues ensemble auraient été bien à leur place dans le jardin sicilien de Théocrite, inventeur de l'idylle et de l'églogue !

Bibliographie : Voir Frœhner, *Sculpt. antique au Louvre*, n° 262.



PLANCHE XCVII. — SATYREAU FLUTEUR.
Paris. Musée du Louvre. *(Cl. Hachette.)*

XCVIII

ENFANT A L'OIE
(ŒUVRE DE BOÉTHOS)

Statue de provenance inconnue. — Munich, Glyptothèque. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 0 m. 84. — IIe siècle av. J.-C. (date de l'original).

L'ART grec, qui a tant cherché et tant trouvé, qui a créé tant de types admirables de l'homme et de la femme, a failli finir sans avoir connu l'enfant. Ce n'est pas que l'aimable gent rieuse et joueuse manquât absolument. Sans nous reporter aux stèles funéraires, à certains reliefs comme la frise de Phigalie ou aux terres-cuites hellénistiques, il n'y a qu'à rappeler, dans la grande statuaire du IVe siècle, *Ploutos* enfant, porté par *Eiréné*, et *Dionysos* enfant, porté par *Hermès* (pl. LXXIX). Mais ces exemples mêmes prouvent que les auteurs n'avaient point l'habitude ni la juste connaissance du corps enfantin. C'est que l'enfant, tant qu'il restait aux mains de sa mère, à l'intérieur du gynécée, et qu'il n'avait pas commencé à prendre une petite valeur sociale par l'accès à l'école ou au gymnase, ne retenait l'attention de personne et ne comptait donc pas pour l'art. Lorsque le sujet nécessitait la présence d'un garçon en bas âge (*Ploutos* et *Dionysos* enfants, le petit *Œdipe* aux bras du berger, etc.), le sculpteur ou le peintre l'expédiait au jugé, sans modèle, sans étude préalable, sans souci de la vérité.

Or, ceux qu'on appelle familièrement les « petits hommes » ne sont nullement des raccourcis d'homme, des réductions d'adulte. Ils ont un physique très particulier, qui varie selon les étapes de la croissance, et ce n'est pas seulement par les dimensions générales qu'ils sont différents de ce qu'ils seront plus tard. Considérons la grosseur relative de la tête dans le jeune âge, et que l'œil, dès sept ans, a déjà pris tout son développement ; considérons aussi les pas hésitants des petits, leur ventre gros et bas, leurs membres trop courts, leurs plis de chair aux poignets, aux genoux et aux chevilles. L'être entier de l'enfant, son aspect et ses proportions sont toujours en voie de changement et réclament donc une étude attentive pour être rendus avec justesse, avec naturel. Cette étude a beaucoup tardé dans les ateliers grecs. Enfin Boéthos vint, qui se fit une spécialité de ce que ses prédécesseurs avaient négligé, et il en fut récompensé par le succès. Son *Enfant à l'oie*, surtout, fut admiré et aimé ; on en possède plusieurs copies, avec légères variantes.

La figure principale du groupe est un petit garçon, qui a été grandi selon la convenance de l'œuvre ; mais sa tête grosse, les bourrelets de sa chair, son ventre ballonné indiquent le bas âge. Il est au temps où on trotte tout nu dans le gynécée et dans la cour, caressant les animaux familiers et quelquefois ayant noise avec eux. Justement il y a eu querelle entre une oie et le jeune maître ; l'oie veut se dérober, l'enfant veut la retenir et lui presse le cou entre ses deux bras. Il serre la bête à l'étouffer, et on comprend qu'elle voudrait fuir ; mais il ne comprend pas, lui ; il est sans méchanceté, il veut seulement garder près de lui son amie. Et comme il est beau dans l'effort qu'il déploie ! Calé sur ses jambes courtes, tendant tout son corps grassouillet, il semble un petit Hercule dompteur de monstres ; mais le monstre ici n'est qu'une oie, non pas même sauvage, une oie domestique. Voilà un excellent modèle de la sculpture de « genre ». Le motif, emprunté à une anecdote familière, est exprimé avec une clarté et une aisance parfaites. Tout de suite, on perçoit le contraste amusant entre l'attitude héroïque du petit homme et son âge enfantin, entre sa vaillance herculéenne et la qualité de son adversaire. Après cette heureuse impression de l'ensemble, le regard peut s'arrêter à loisir sur une suite de détails, qui demeurent chacun à son plan et dont l'exécution est charmante : le plumage de l'oie, ses pattes palmées, la façon énergique dont elle s'est piétée pour la résistance ; puis, sur la grosse tête ronde de l'enfant, ses fins cheveux noués en rose au-dessus du front et retombant par derrière en jolies boucles. Détails pleins d'attrait ; mais l'essentiel demeure toujours le corps de cet enfant, si juste, si vrai, si minutieusement étudié et pénétré : tête sans cou, grosses joues rondes, chairs en bourrelets, anatomie et proportions irréprochables de tout point.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Furtwængler, *Beschreibung d. Glyptothek zu München* (2e éd.), n° 268.



Planche XCVIII. — Enfant a l'Oie.
Glyptothèque de Munich *(Cl. Bruckmann.)*

XCIX

LA MER ET LA TERRE

PERSONNIFICATION

Buste colossal découvert à Pouzzoles au XVIIIe siècle. — Rome, Vatican. — Marbre. — Hauteur, 0 m. 88. — Époque hellénistique.

C'EST un buste, du genre « hermès », où se mêlent des formes et des attributs qui font penser tour à tour à une divinité marine et à une divinité agreste. La base semble tremper dans les flots, qui, sur les deux côtés notamment, la recouvrent toute de leurs mouvantes ondulations. De minces algues gluantes collent aux épaules et sur la poitrine ; et d'autres découpent sur les joues et sous la lèvre leurs festons plus menus ; il n'est pas jusqu'aux sourcils où ne se collent, en guise de poils, des algues minuscules. Les mèches de cheveux rejoignent ces mèches de la barbe, entourant le cou d'un épais buisson cylindrique ; toutes sont pareilles, également lourdes et ruisselantes d'eau. Des profondeurs de cette barbe trempée, on voit, par devant, émerger deux petits dauphins qui tournent l'un vers l'autre leur face camuse et leur air rieur. Voilà une suite d'attributs qui semblent imposer, sans conteste, à ce Géant la qualification de dieu marin.

Mais il y a autre chose encore. La chevelure est ceinte d'une couronne faite de pampres et de belles grappes de raisin, et n'ayant donc rien de marin. De plus, derrière cette couronne, d'entre les cheveux surgit le gonflement de deux cornes naissantes, et l'on évoque aussitôt la tête cornue d'Achéloos, roi des fleuves. Il est vrai que la corne, emblème de force, a été aussi attribuée à des allégories de la mer ; mais elle est alors plus haute et plus développée, en raison de la puissance qu'elle affirme. Puisque nous n'avons ici, sur une tête gigantesque cependant, que des cornes de bouvillon, mieux vaut penser à un petit fleuve s'en allant vers la mer plutôt qu'à la mer elle-même. En résumé, de nombreux attributs et accessoires sont associés avec un rare bonheur, convenables les uns à un dieu ou Génie de la terre, les autres à une divinité ou allégorie de la mer ; il y seulement prédominance de ces derniers. Ce mélange, loin d'être obscur, devient d'une clarté limpide, si on reconnaît dans le buste une personnification à la fois d'un rivage marin et des vineuses collines qui l'entouraient, soit donc, suivant une heureuse hypothèse, la figuration allégorique de l'endroit même où le marbre a été découvert : du tant délicieux golfe de Baies

Que cela est bien grec, d'avoir en somme traduit en forme humaine, avec certaines fantaisies choisies et significatives, ce qui était un espace de mer où flottent les algues, où jouent les dauphins, et un espace de terre abondant en fruits et feuillage ! Une telle conception est étrangère à l'esprit moderne. Mais ce fut un penchant irrésistible de l'esprit héllénique, de vouloir personnifier la nature et donner à ces personnifications une netteté sans reproche. Les Grecs ne se sont pas bornés à se figurer leurs dieux sous l'apparence humaine ; ils ont ramené à cette apparence l'univers entier, tout le visible et l'invisible, les choses matérielles et les abstractions sans existence vraie. « La Grèce saisissait entre les formes humaines et les idées pures mille analogies qui nous échappent, et, le sens de la nature réelle lui faisant défaut, tout se transfigurait à ses yeux en êtres vivants... C'est elle qui, pour exprimer la campagne, représentait un faune ; qui, pour signifier une fontaine, au lieu d'ombre, d'eau et de verdure, figurait une tête de femme avec des poissons autour de ses cheveux ; et qui ne trouvait pas de meilleure épithète à donner à un fleuve que celle de *calliparthénos* (aux belles vierges), en vue de la blancheur des flots, lesquels, pour son imagination, se résolvaient en jeunes filles » (Renan). Le buste de Pouzzoles procure la juste illustration de ce passage de Renan : un Satyre exprime la campagne, une Nymphe signifie une source ; il représente, lui, le golfe de Baies. Comme les écrits grecs fournissent une littérature splendide, mais sans mystère, sans indéterminé, pareillement la sculpture grecque, toujours éclatante sous la lumière, prouve ce besoin d'idées nettes et de vues précises auquel obéissait le peuple qui fut son créateur.

BIBLIOGRAPHIE : Voir Helbig, *Führer in Rom* (3e éd.), n° 296 ; Brunn, *Griech. Gœtterideale*, p. 68, pl. 6.



Planche XCIX. — La Mer et la Terre.
Rome, Vatican. *(Cl. Alinari.)*

C

MARSYAS FLÛTEUR
" FAUNE BORGHÈSE "

Statue trouvée près Rieti (Sabine) en 1824. — Rome, Villa Borghèse. — Marbre, copie d'un original en bronze. — Hauteur (sans la plinthe), 2 m. 04. — Epoque hellénistique.

SI c'est vraiment Marsyas, il a changé quelque peu au physique depuis le temps de Myron. Car Myron l'avait avantagé, dans son groupe de l'Acropole, d'une belle queue de cheval, selon l'usage d'autrefois pour ceux qu'on appelait les Silènes. Et maintenant on ne lui voit plus qu'une courte queue de bouc, se retroussant au bas de son dos, comme ceux qu'on nommait les Satyres. Grave changement, mais le temps aussi a changé. On ne met plus nulle distinction entre les Satyres et les Silènes, ou même les Tityres. Nous ferons pareillement ici ; et, suivant l'exemple qu'Helbig a donné dans son *Führer*, nous avons réservé pour le titre le nom honoré de Marsyas, et pour le texte nous nous servirons des mots plus communs Silène et Satyre, avec la même indifférence, certainement, que pouvaient y mettre les poètes ou les sculpteurs de l'époque hellénistique.

La statue retrouvée à Rieti avait perdu les deux bras ; ils furent restaurés sous la direction du sculpteur danois Thorwaldsen. Les résultats furent très fâcheux, puisque la statue a été gâtée et qu'elle est devenue tout autre que ce qu'elle était jadis. Je crois que ces malencontreux bras continuent de frapper leurs cymbales à la villa Borghèse. Mais je connais un musée de moulages qui n'a pas voulu de ces bras faux, qui les a simplement supprimés, en sorte que la statue sans bras n'en est devenue que plus vivante et plus vraie.

Le Silène danse ; une danse lente, très lente ; car les deux pieds dressés sur les orteils, qui semblent lever le corps entier et en quelque sorte l'allonger tout droit, de bas en haut, font supposer un déplacement mesuré qui doit se mouvoir circulairement, par une sorte de glissement. Et cette lente danse est sans doute guidée et accompagnée par une musique appropriée, qui ne peut pas être le claquement sec et dur des cymbales, mais doit être une musique de flûte. Les flûtes ont disparu, seulement elles ont laissé leur trace évidente : premièrement, dans ces deux gonflements du bas de la joue droite et du bas de la joue gauche qui sont dus aux soufflements dans les deux tuyaux ; et deuxièmement, dans l'ouverture de la bouche, ouverture étroite, qui va horizontalement d'une commissure à l'autre, bouche qui doit recevoir les deux « langues » de l'*aulos*, non pas unies, mais indépendantes l'une de l'autre, une pour chacun des deux tuyaux.

L'instrument pouvait être en roseau, ou en bois, ou en ivoire, peut-être même en bronze ; mais peu importe la matière, il restait toujours l'équivalent de deux chalumeaux.

Donc, les deux mains devaient être ramenées près du corps, parce que les doigts en étaient placés sur les trous de chacune des branches. On voit comme nous sommes loin des faux bras de la statue Borghèse, dont l'un, le gauche, ramène sa main tout près de la tête et plus haut qu'elle, et dont l'autre, le droit, abaisse la sienne jusque vers le milieu de la jambe.

Ce Satyre — qu'il faut se figurer débarrassé du tronc d'arbre qui fait au marbre le support nécessaire, mais que le bronze original n'avait point, non plus que la peau de panthère qui revêt ce tronc — est une des meilleures statues qui se puissent voir par la netteté droite de tout son corps veiné, par le lent mouvement circulaire qui semble entraîner à la fois le torse et les jambes, jusqu'aux pieds dressés. Et tout cela se termine par une tête d'homme des bois, aux oreilles de bouc, la barbe et la chevelure embroussaillées, brutale d'aspect, qui semble tellement jouir du concert qu'il se donne à lui-même par le mystère des deux tuyaux pleins d'harmonie.

BIBLIOGRAPHIE. — Voir HELBIG, *Führer in Rom* (3e éd.), II, n° 1564 ; DAREMBERG et SAGLIO, *Dict. des antiquités*, art. *Tibia* (Th. REINACH). — Sur la question *Silènes-Satyres*, voir les justes réflexions de M. Courby, dans les *Monuments Piot*, t. XVIII, p. 28.



PLANCHE C. — MARSYAS FLUTEUR

Rome, Villa Borghèse. (*Cl. d'après moulage, à Lyon.*)

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE CRÉTÉ
CORBEIL (S.-ET-O.)
1312-2-1930


FINE ARTS
LIBRARY